

العدد الثالث عشر بعد المائة

عقار

مجلة ثقافية شهرية





للخنان : سلمان المالك

بين الانتهازية السياسية والشلية الثقافية

... هذه ظاهرة لم نألفها من قبل، وأقصد أن تنتقل العدوى من الحالة السياسية، إلى الحالة الثقافية في خطابنا وممارساتنا بحيث أصبحت الظاهرة تعبر عن " عملة " ذات وجهين شديدي الشبه، في الحالة السياسية في العديد من أقطارنا طفت على السطح ظاهرة تعكس تقاليداً لا تفرض احترامها على الغالبية المستنيرة بين الشرائح الاجتماعية، بل لعلها تثير الاشمئزاز والرفض والاستهجان، والمقصود بهذه الظاهرة أن المسؤولين وهم في مواقعهم على قمة الهرم الوظيفي الذي يعفيهم من المساءلة، ويمنحهم سلطة إصدار القرارات المصيرية، مثلما يندق عليهم الامتيازات المادية والمعنوية، فإن الحياة في نظرم أشبه بجنان النعيم، وإن المجتمع لا ينقصه شيء ما داموا في تلك المواقع التي يشغلونها، فإذا ما تطلبت الظروف والمعطيات المستجدة محلياً وعربياً ودولياً أن يغادروا تلك المواقع لاستبدالهم بطاقات أخرى تملك من الإمكانات أفضل مما يملكون، فإنهم سرعان ما يرسمون صورة قائمة وسوداوية لحاضر مجتمعهم ومستقبله، وفي أقل من ساعات معدودة على عملية التغيير تلك، وهذه الحالة يمكن فهم أسبابها، ودوافعها، ومبرراتها، دون الحاجة إلى إصمال الفكر والعقل، أو التحليل العلمي أو المنطقي للأسباب التي تدفعهم لانتهاج هذا السلوك غير المبرر وغير الأخلاقي أيضاً فالأسباب التي تقف خلف ذلك لا تتعدى أن هؤلاء الأشخاص سيفقدون ما اعتادوا الحصول عليه من امتيازات لا حصر لها بفقدان تلك المواقع، ولكن المأساة هي انتقال هذه العدوى إلى الشرائح الثقافية لتصبح ظاهرة مماثلة لتلك دون أية مسوغات أو مبررات أخلاقية أو معنوية أو منافع مادية، ذلك أن المثقفين في طول هذا الوطن العربي وعرضه يعانون من التجاهل، والتغيب، والإهمال لأبسط حقوقهم في العيش بظروف إنسانية لائقة بهم، وبما يمثلونه، وما يطمحون إليه دعماً ومؤازرة لطاقت إبداعية قادرة على التوعية، والتثقيف، والتحرير الإيجابي للاعتصام بشواهد الأمة ومخزونها الثقافي والمعرفي. ولكن الذي نشهده يمثل صورة مغايرة لذلك كله، وربما في كثير من الأحيان يأخذ اشكالاً أكثر إيلاماً للنفس مما ذكرته في الحالة الأولى، وبدلاً من تعميق التقاليد الثقافية والمعرفية السائدة في كثير من المجتمعات المتحضرة من حولنا في هذا العالم. فإنهم يكرسون حالة من الشلية، والمزاجية، والعدائية الشخصية، وسباقات محمومة جرياً خلف أضواء إعلامية لا تضيف شيئاً يذكر إلى رصيدهم الحقيقي، والذي يحدث - كذلك - أن البعض لا يرى سوى ما يكتب هو، وما ينجح في تحقيقه عبر علاقات شخصية تتخللها بعض المنافع الهشة لمن يستقطبهم بوسائل ملتوية لتكيل المداخل الأسطورية لإنتاجه الذي يفاخر به عدداً لا سوية يعتد بها. وما زلت أذكر أنني سألت أحد الأصديق من الروائيين عن رأيه في واحد ممن حصلوا على جائزة مرموقة لها اعتبارها في الشأن الثقافي عربياً وإقليمياً، عندما قال لي دون أن يرف له جفن، أن المذكور " شبه أمي ". ولا تزال هذه الواقعة تتكرر وبأشكال مختلفة ومتباينة هنا وهناك، في أوساطنا الثقافية والتي لا تجد حرجاً في تكرار ما قاله صاحبنا هذا، كلما ابتعدت الغنمة أو جزء يسير منها عن حدود منفعتها.



حوار مع الناقد
والروائي التونسي
صلاح الدين
بوجسّاه



الغلافان الأول والأخير للغلافان بسام نصر

18

أناشيد الحرية
بين يدي عمر



فائزة المزرعة لأبداع الأحرار والفن

المساء الأخير

عبد مضران



40

أزمة المثقف بين
العاطفة
والسياسة

48

آلية التجريب
وتوظيف التراث في
مسرحية العشيق



المحتويات

- | | | |
|----|-------------------|---|
| ٣ | كمال الرياحي | حكاية نخاس الحكايا |
| ١٨ | منير عتيبة | أناشيد الحرية بين يدي عمر |
| ٢٤ | د. محمد العالي | خصوصية الكتابة الشعرية للشاعرة فاطمة بنيس |
| ٢٧ | جمال ناجي | مصاحبة للبحر "شيء عن المهجر" |
| ٢٨ | فتحي النصري | مظاهر من تعارض النظرية والممارسة |
| ٣٤ | د. رفقة دودين | بنى الإتساق والإنسجام |
| ٣٩ | فاروق وادي | مدارات (الإرهاب والكتاب) |
| ٤٠ | محمد قرانيا | أزمة المثقف بين العاطفة والسياسة |
| ٤٣ | ليلى الأطرش | مجردة سؤال (أوهام فرانكفورت) |
| ٤٤ | يوسف يوسف | تخصيب النص الشعري |
| ٤٧ | ناصر الجعفري | كاريكاتير |
| ٤٨ | إدريس قرقوة | آلية التجريب وتوظيف التراث |
| ٥٢ | د. إبراهيم خليل | الثابت والتغير في قصص محمد علي طه |
| ٥٤ | د. مصطفى الكيلاني | عولة الإختلاف |
| ٦٣ | حافظ محفوظ | في الطرف الآخر من الليل |
| ٦٤ | سميد الكرواني | رياح العشق |
| ٦٦ | عيسى الشيخ حسن | إلى أين يمضي الفني |
| ٦٨ | عصام ترشحاتي | أرواح الضوء |
| ٦٩ | المتقي عبد الله | غلووات |
| ٧٠ | محمد سيف | مسرحية تمهيب أو لغبر سيف |
| ٧٤ | عزيز حدادي | الفلسفة تأتي دائما في المساء |
| ٧٦ | هدية حسين | البنت التي سرقت طول أخيها |
| ٧٩ | د. إبراهيم الصمعي | جدائية الأسئلة المركبة في الخطاب العربي |
| ٨٠ | د. محمد بلوحي | جماليات التلقي عند مدرسة كنستاتس |
| ٨٨ | د. تيسير الناشف | الإبداع التجريبي والإنطلاق |
| ٩٠ | خالد زغريت | اختبار الحواس |
| ٩٢ | محمد العامري | حصاد عمان التشكيلي |
| ٩٦ | خليل قنديل | الأخيرة (الشاعر العربي وغواية السرد) |

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

فخري صالح

هاشم غرايبة

خليل قنديل

محمود عيسى موسى

إبراهيم جابر إبراهيم

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

e-mail: Amman_mg@go.com.jo البريد الالكتروني

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(د/ ٢٠٠٢/٨٣٣)

التصميم والايخراج

ريما أحمد السويطي

الرسوم بريشة

كفاح آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



مسرحية لسبب أو
لآخر للفرنسي
جاك لاسال

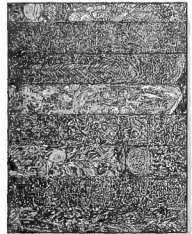


80

جمالية التلقي
عند مدرسة
كنستانس
الألمانية

92

حصاد
عمان
التشكيلي



حكاية نخاس الحكايا أو قصة الكاتب صلاح الدين بوجاه



صلاح الدين بوجاه

تجذب بك سفينة إيداعه نحو عوالم التراث السردى فتشتم منها عبق المخطوطات وكتب التراجم وأدب الرحلة. وتجنّب بك السفينة لتحملك في طبق طائر وتقتطف بك في مجرّات مظلمة من العبت والسريالية فتتقلب في مناخات كابوسية تنذكر بموالم كاهكاً وترمي بك أمواج السرد أحياناً في عجالية غريبة تبقى عندها مشدوها هل أنت عند ماركيز أم أنت في جراب السندباد تشاركه رحلاته أم أنت بطل من أبطال الخيال الشعبي، وتتحرف بك السفينة مرة نحو عوالم الأسمول فتدخل بك "مقاصير" السحر والشعوذة والطفولة الملتبسة لتكزع من نهر الأسرار وعوالم الغيب وتأسرك مرة كناية الجسد وكناية الأضياء ولغة الكتابة. من هو؟ هو بكل سخف الأسماء واختزاليتها المجتة، صلاح الدين بوجاه من أهم الأصوات الروائية في تونس، لغت إليه النظر النقاد والباحثين منذ نسبه البكر "منوثة الاعترافات" ١٩٨٥ فنزل هذا النص ضيفاً على بحوث جامعية كثيرة في تونس وخارجها وما زال إلى اليوم يفرى النقاد والقراء مما لما توفر فيه من صنعة روائية غير مسبوبة استفادت من الأشكال السردية التراثية. لم يتوقف بوجاه عند هذا النص بل ظل يياهتنا كل حين بنص جديد رغم مشاريعه الجامعية ونشاطاته السياسية التي نحسب أنها اكملت من وقتها الإبداعي الكثيسر.

تصارييف الحياة والتجارب وتتمم الاطلاع الثقافي العام والروائي الخاص أدت بي الى تفسير ملامح اسلوبي بعكس البسديات

التاج والخنجر والجسد - القاهرة ١٩٩٢

النخاس - تونس ١٩٩٥

السيرك - بيروت ١٩٩٧

سهل الغرياء - تونس ١٩٩٩ - القاهرة ٢٠٠٠

لا شيء يحدث الآن - تونس ٢٠٠٠ - القاهرة ٢٠٠٣

من مخطوطاته:

وجوه، بورترياهات

حمام الزغباء، رواية

هذا الحوار يسلط الضوء على تجربة الرجل القصصية

والروائية ويحضر عميقاً في ملامح بوجاه بحثاً عن حقيقة

الطفل الذي يحملة، وعن المناخات التي أثرت فيه فهدفت به

إلى ارتكاب الكتابة، في اللقاء سياحة مختلفة في فضاءات

السعري والمجاثبي والكابوسي والسياسي.

ولد بالقيروان سنة ١٩٥٦ ليكون كاتباً تونسياً متميّزاً يسهم في الحركة الثقافية العربية منذ السبعينيات. عرف في المشرق العربي بإسهاماته النقدية والقصصية والروائية. صدرت أعماله في كل من تونس وبيروت والقاهرة ودمشق. عضو باتحاد الكتاب التونسيين واتحاد الكتاب العرب. انتمى إلى الجامعة التونسية منذ منتصف الثمانينيات. شغل خطة عميد كلية الآداب بالقيروان. عضو الجمعية المغربية للأدب المكتوبة بالفرنسية وعضو هيئة تحرير مجلة الحياة الثقافية. قدم عديد البرامج في الإذاعة والتلفزة وحصل على الجائزة الوطنية للأدب سنة ٢٠٠٣ وناقش أطروحته دكتوراه دولة في الأدب المقارن حول الرواية التونسية المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية. من أعماله المنشورة في المجال النقدي: الأسطورة في الرواية الواقعية. بيروت ١٩٩٠

الجوهر والعرض في الرواية الواقعية. بيروت ١٩٩٢

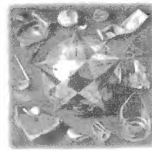
مقالة في الروائية. بيروت ١٩٩٤

كيف أثبت هذا الكلام؟ تونس ٢٠٠٤

وصدر له في المجال الإبداعي:

مدونة الاعترافات - تونس ١٩٨٥

الشيء بين الجواهر والعرض



مراح محمد

والعبث، وهذه هي ذاتها السمات التي تطبع أعماله المولالية حتى اليوم. كل ما هنالك أنها قد اتخذت ألواناً جديدة، وأضيفت إليها ظلال أخرى مستعدلة، وخاصة في مجال التخفف من "صفوة" اللغة وإسلاس القيد نحو استعمال العربية قريب من اليومي، أو قل "إنه يميل إلى أن يكون قريباً من الجملة العربية العادية اليوم". والحق أن الأمر عندي ليس من باب التسائق، إذ التسلق القديم بالصمعي هو الذي يعيدني إلى طفولتي، وإلى كتب الوالد، وإلى المدونة التراثية التي نهلْتُ منها.

■ انشغلت روايتك الفكر في نزعتها التجريبية بالهاجس اللغوي أو "الواقع اللغوي" كما عبّرت عنه فكانت اللغة تتهدد لتتصامم مع الأعجاز بما طغى به من شاعرية، وما توفرت عليه من ترميز وما أثبتت عليه من تكثيف، أهو الإيمان بأن المشروع الروائي هو مشروع لغوي أولاً وأخيراً أم أنه الانتصار للغة بوصفها إحدى المكونات المهمة والركائز القوية لحضارة من الحضارات؟

~ الفزعة التجريبية، والهاجس اللغوي، والزمن، والأبعاد السيميائية... كانت الركائز التي انطلقت منها. كما في منتصف السبعينيات نسلت إلى نصوص متباينة: مدونة كرم ملحم كرم، الإنسان الصقر لعز الدين المدني، "حدث أبو هريرة قال" للسلمي... فضلاً على نماذج كثيرة من النشر العربي القديم التي استهواني الإطلاع عليها، والاستناد إليها، بالإضافة إلى التراث الغربي متعللاً خاصة في مزيج من كادفا، وجان بول سارتر والشعر الحديث، على يد أعلامه المحدثين مثل بودلير ورامبو وفولكلر هذا هو المزيج غير المتجانس الذي استند إليه، فإذا أضفت إليه القرآن الكريم، والأنجيل، انتهت إلى أنه أمشاج شتى من الغرب والشرق تمازجت بالشائع من أدب الستينيات والسبعينيات، بيد أن محاولاتي الأولى، مثل كتابتي الرائحة، لم تنتهج درب "الأدب الناضل" أو "الواقعية الاجتماعية"، كتابتي ردة فعل على هذا التيار، باختياراته الأسلوبية والمنهجية ومواضعه وأغراضه.

بالنسبة إلى لا قيمة لدراسة الأبعاد الاجتماعية إلا في كنف التعامل مع الأغراض الوجودية الكبرى، مثل الحياة والموت، والولادة والذلة والألم والبهية وخوف النهاية. ليس الأدب فعلاً سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً... إلا في نهاية المطاف إنه فعل عميق جاد يرفي إلى مستوى التصوص الكبرى، الشعر، المسرح اليوناني، الكتب السماوية. لهذا أنشئت بسعي النص النثري العربي إلى الشاعرية، أو قل تثبتت النشر بأقش الشعر يمتح منه أساليب ويعالج قضاياها.

ليس الأدب سعيًا سياسياً أو اجتماعياً، وليس الأدبي رجل صحافة، أو رجل ضرب من الأحزاب. الأدبي أرفع من هذا! أو فقل أنه مخلف مغاير، وكفى لكل مهمة وظيفته، لهذا نجزم بأن الأدبي ليس مترجماً، كما أنه ليس رجل معارضة!

لا قيمة لدراسة الأبعاد الاجتماعية إلا في كنف التعامل مع الأغراض الوجودية الكبرى مثل الحياة والموت والولادة والذلة والألم

■ قرأنا لك حديثاً عن روايتك البكر "مدونة الاعترافات والأسرار" تقول فيه: "العمل الأول يختزل تجربة صاحبه إذ يكون بمثابة البذرة التي تختزل حلم الشجرة، الآن وقد مر على روايتك البكر ما يناهز العشرين سنة ألا تزال ترى فيها البذرة التي قام عليها مشروعك الروائي أم أن هذا المشروع قد اتخذ مسارات مغايرة وطرق سبيلاً لم تكن في ذهنك إبان فراغك من الرواية نطفة المشروع؟

~ "البذرة التي تختزل حلم الشجرة"، هذا تعبير قديم يُفيد أن المشاريع تكون مختزنة في كلمة أحياناً، أو فكرة، أو ما دونها، والحق أنني اليوم، بعد مرور سنوات طويلة عن بداياتي الأولى أعود لتأكيد هذه الفكرة فكرت أولاً في قول العكس، كأن أقول أن مشروع الكتابة عندي قد اتخذ مسارات كثيرة جديدة بحيث بدا مختلفاً عن استهلالاته، ثم استقر الأمر عندي دون عناد أو مناكفة للجزم بأن "مشروع الكتابة"، إن كان لي مشروع كتابي حقاً، قد انطلق مع بداية السبعينيات حين أقبّلت على عرض قصصتي القصيرة الأولى على مجلات تونسية وعربية.

وأجدك تعيدني إلى بداية الثمانينيات، وبالتحديد إلى المقدمة التي شغمت بها "تصني الأول". فعلاً طال الحديث بعد ذلك، فهناك من قال إنه لا جدوى من أن يُرقق النص الأول بمقدمة، وهناك من رأى أنها غير مناسبة لنص قصير، فادعاهم كثرة متنوعة، ومُتجزئة محدود قليل!!

موقفي لم يتغير! لا أجدي اليوم مدفوعاً إلى تبرير أي شيء أو الاستعداد عن أي شيء! كل ما هنالك أنني أعلن الآن أن تصاريح الحياة والتجارب، وتنوع الإطلاع الثقافي العام والروائي الخاص قد أدّت بي إلى تغيير ملاحم أسلوب، بحيث بدأ مختلفاً عن البدايات، وهذا طبيعي، فليس هنالك من يُحافظ على السمات الأسلوبية نفسها، وعلى معالجة القضايا ذاتها. لهذا أعود لتأكيد الجملة التي افترحتها بها هذه الكلمة "البذرة التي تختزل حلم الشجرة". هذا لا ينفي أن "المشروع" قد اتخذ مسارات مغايرة وطرق سبيلاً جديدة لم تكن في ذهني إبان الفراغ من الرواية النطفة. ولا أخفي هنا أن أسعد لحظات حياتي كانت تلك التي قال فيها الأستاذ توفيق بكار والناشر الأستاذ محمد المصمودي، في دار الجنوب بتونس، بعد أن دفعتهما إليهما بمعملي المولي لرواية "التخاض": "فعلاً، هذا أيضاً موسومٌ بأسلوب بوجاه / C'est du Bogue". في ذلك الوقت علمت أنني قد تمكّنت من ابتداع أسلوب خاص بي، والأسلوب هنا لا يتعلق بظاهرة اللغة فقط، إنما يتصل بحياتيات السرد، والمضامين أيضاً! وقصاري ما هنالك أن "مدونة الاعترافات والأسرار" كانت تتضمّن اهتماماً بـ "الفارقة" وتعرضاً بالمستقرّ واختياراً للألفاظ النقيّة في الغالب الأعم وميلاً إلى الحلم والفتناريا

الأديب "معارض" بالمعنى العميق، بل العميق جداً، الأديب ليس معارضاً سياسياً، إنه "معارض" للمجتمع، معارض للخيارات الإنسانية الكبرى... من حيث هو مسهم في الجدل الأصلي حول الإنسان، وتجربته الروحية العميقة. بهذا المعنى ندرِك أن الأديب محرك للوجود، ومؤثر للمستقر، ومُسهم في معارضة التفسيرات القاصرة المحدودة، ومُشجّع على تبني التوازن الروحي في وجود لا يكاد يؤمن إلا بالظاهر المادي المحسوس.



■ جاءت لغة روايتك "مدونة الاعترافات" مع قوتها ومثانتها لغة شغافة ومثاقفة، كثيرة الرواء، مقعمة بالشاعرية. أكان ذلك راجعاً إلى كثافة حضور الذات في الرواية بوصفها العمل البكر أم هو الحنين يشدك إلى التجربة الشعرية أم هو الاعتقاد في أن الطابع الشعري ضروري لتقوى الرواية من الأنفس المتلقية موقعاً حسناً؟

- اجنّح إلى الإقرار بالعضوية. لهذا أقول هنا: تلك هي الطريقة التي كنت أحسن استعمالها. فعلاً، ذلك هو الأسلوب الذي

ورثت عن الأغاني، ونشوار المحاضرة والكامل، والعقد الفريد، والمقامات، والأدب الكبير، فضلاً على مطالعاتي الغربية التي تحتفظ منها "الدونة" خاصة بعمل شهير، سلف أن نوثق به، هو "التحول" فرانز كافكا. كنت في ذلك الوقت قد قرأت "التحول" فراقتي كثيراً، لم أكن قد أطلقت بعد على ما نشأ حولها من نقد، بل ما تراكم من آلاف الصفحات حول الكتابة عند فرانز كافكا، وحول تمثيله لمرحلة مهمة في تاريخ الرواية الغربية. لقد شعرت بقيمة الكتاب، وأغوتني بنية كتب أخرى لكافكا، مثلاً "الحاكمية" أو "القضية"، فانتبهت إلى أننا إزاء مشكلة وجودية أصيلة، فضلاً على الإحساس بالحصر الذي يخص عصر كافكا. في ذلك المجال من الميت، والإحساس بضيق المكان، تحركت رغبات الكتابة عندي، فالتفتي في عملي الأول أحن إلى بهاء الأسلوب (فيها ورثت عن قراءتي العربية) وإلى أشكال البنية وتداخلها، وتعقد المعاني. لهذا كانت "الدونة" عملاً مثيراً للاستفهام خاصة ببنية الحاشية والمثنى، التي استمارها للمرة الأولى في تاريخ الرواية التونسية المعاصرة.

■ راهنت رواياتك إجمالاً ورواياتك البكر تحديداً على التراث اللغوي لتل من منابعه وتستلذ لماره المتقنة وتثر عنه غبار الزمن باعثة فيه روحاً جديدة تستجيب لإشكالات المرحلة. فهل ترى أن الاستفادة من الموروث هي إحدى الإمكانيات المتاحة للمبدع وهو ينسج نصّه أم أن استهلاك الموروث وهضمه وتجاوزوه هو شرط إمكان كتابة تتميز بالخصوصية ويطرق قضايا الراهنة؟

- احتفظ بقولك "إن استلهم التراث، وتجاوزوه، هو شرط إمكان كتابة تتميز بالخصوصية ويطرق قضايا الراهنة". أضع استلهم التراث عند ركن الزاوية. فعلاً، فهو حجر الأساس بالنسبة إلى كل بناء جاد يُنشد البقاء. ليس في إمكاننا بناء معلم باق إلا باستلهم التراث، والانطلاق منه والنسج على منواله. لكن شرط التجاوز من الشروط الأساسية في هذا البناء. انظر الهندسة المعمارية مثلاً، تجدها تطبق هذه المقولة تطبيقاً رصيناً أصيلاً كاملاً. لهذا فإنني أعتقد أن النصوص الجيدة تبقى لا محالة على مزيج من النصوص القديمة المستقرة، أما البناء من عدم، أو قل "أدعاء البناء من

على هذا الأساس ينبغي أن ينهل الأدب من التجارب الصوفية، ويكون فضاءً سريالياً في بعض توجهاته الكبرى؟

■ لأمك بعض النقاد على التوطئة النقدية التي ارفقتها بروايتك "مدونة الأسرار" وراوا فيها إسقاطاً كان يجسّد بالكاتب تركه للنقاد والاكتماء بتقديم عمله الإبداعي، تاركاً إياه يتحدث عن نفسه دون أن يسيطر له التأويلات الممكنة أو يشرح له ما أشكل أو يساعد القارئ على فتح مغالقه فيظل النص بذلك بهيائه ورويته، وقد لاحظنا عزولاً عن هذه المسألة /التوطئة في أعمالك اللاحقة، أكان ذلك من باب تطهير خاطر النقاد أم أنه اقتناع فعلي بأن ما تطلّيته باكورة أعمالك التراثية من توضيح بوصفها العمل البكر لا تحتاجه بقية رواياتك؟

- فعلاً، العمل الأول يختلف دائماً عن الأعمال اللاحقة، وقد سلف أن أكدت أنه "مثل صندوق الأم يحوي" ما لا عين رأت ولاذن سمعت ولا خطر على قلب بشر". إنه يحوي المتناقضات المتوامة الكثيرة، لذلك يحسن أن يُشفع بمقدمة تدعمه وتفسر مغالقه وتسند. والحق أن وضع مقدمات بين يدي الأعمال ليس بالبدعة، خاصة بالنسبة إلى الأعمال الأولى... سواء من قبل الكتاب أنفسهم أو من قبل بعض أصحابهم. انظر على سبيل المثال سلسلة "عيون المعاصرة" تجدها تضم أفضل المقدمات التي أنشأها كتاب، أو نقاد، يتناولون العمل المنشور بالنظر الأدبي الرفيق، فيضيئون إلى فهم القراء ويمهّدون الطريق أمامهم.

ولعل الحرج الذي قابل به النقد مقبّمة العمل الأول "مدونة الاعترافات والأسرار" يعود إلى أنها كانت فعل بين المقدمة و"اليان"، أو لعلها كانت إلى البيان أقرب. فعلاً كانت بيانا منشوعاً بأنموذج مما يدعى صاحب البيان. وكان من الطبيعي أن ينشأ تفاوت بين النظري والتطبيقي، فضلاً على أن الناس لا يستطيعون بيانا يصدر عن كاتب لم يُنش حتى ذلك الحين إلا بعض القصص القصيرة المنشورة في عدد من المجلات. لمعلم كانوا ينتظرون بيانا مَن ترسخت قدمهم في عالم الكتابة القصصية. لهذا نشأ عندهم حرج واسع بين قبول "المقدمة-البيان" أو رفضها، ورفض العمل الإبداعي الذي يصحبها.

لا أميل إلى التمييز بين المثقف وغير المثقف إنما أريد أن اجزم بأن كلا منهما يعبر عن المناسبة الفعلية الأصلية بكيفية خاصة

عدم هامر مردود لا يكون أصلا .

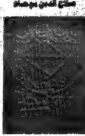
وقد يكون من الطريف أن لاحظ هنا أن تجارب الكتابة عندي قد نشأت، أول نشأتها، تراثية صرفا، وليس في ذلك أية غرابة، إن كنت تحت تأثير الكتب التراثية الكثيرة التي طالعته في مكتبة والدي، فانبثقت كتاباتي الأولى من قبيل المحاكاة، هذا "الأدب"

بالنسبة إليّ هو ذلك، بالإضافة إلى أن والدي الزبوني لم يكن يعرف مفهومًا مغايرًا للأدب، أو ههنا أن أتوقف بعض الوقت للإلحاح على دور والدي في تكويني، خاصة في المرحلة الأولى، لقد كان معلما فعليا بالنسبة إليّ، معلما في المصروف والنصو، بل في الرياضيات والعلوم الطبيعية... قل إنه المعلم الشامل، وكفى. جعلت شخصيته بنية شخصيات المدرسين في الابتدائي والثانوي تفضي غير ذات قيمة، إلا فيما ندر، وقديما كان النقاد حين يكتبون ترجمة أديب أو شاعر يشيرون إلى شيوخته. شيخ شيوخي كان والدي، بتكوينه التقليدي الذي كان يعمل إلى الثنور، ولا يحفظ من الشعر إلا شواهد قليلة دالة، بالإضافة إلى إشاراته المتكررة إلى الملقات.

في هذا الباب يمكن أن أقول إن تجريبي في الكتابة تستند إلى طبقات، بل هي طبقات متراكمة: الطبقة التقليدية التي ورثت الأدب عن بداية القرن العشرين (أو قل آخر التاسع عشر) عن جبران خليل جبران وكرم لمع كرم خاصة، ثم عقيبتها طبقات شتى متوعدة بدخول الفرنسية في تكويني، وإضافة عوالمها الشبكية جدا، خاصة عالم السريالية الذي بقي عالما شيقا جدا، إذ أتاح التعبير عن العقائلي، والتخييلي الاستيهامي في وقت واحد؛ في طفولتي كنت أسأل نفسي كيف أعبر عن خيالات الصبا الأول بكيفية رصينة متوازنة، ثم حدث انشطار عندي فصرت أمير بين العالمين... حتى كان كافكا من ناحية، والسريالية الفرنسية من ناحية أخرى، فتصكنت من قول الهجنة التي تسكنتني. لذلك تعثر في كتاباتي اليوم (في) تتاولي لقضايا الحياة والموت والبدائية والنهاية والمتعة والألم على مزيج غير متجانس بينها جميعا!

■ قال بعضهم إن بنية نصك "مدونة الاعتراضات"... يعثرها شيء من التفكير على ما في النص من طرافة فكرة وسلاسة لغة ولقاء خطاب، بهذا المدى الفاصل بين زمن كتابة الرواية وزمن قرائك لها اليوم. هل ترى فيها هذا الرأي أم ترى أن كفاءة القارئ لا تزال تنفر من الجعيد الصادم وتأس بالتقديم المألوف؟ ألا ترى معي أن الذائقة الروائية والإبداعية عموما تكثف من ملامح الذهنية العربية الشرقية ومن آليات اشتغالها؟

مدونة الاعتراضات والأسرار



- ليس القارئ مجبرا على "رأب الصدع". في البداية كنت أحمله ما لا يحتمل، فأقول إنه ينبغي أن يسهم في كتابة الرواية برباب الصدع، أو تصور التضاد ومثلها. والحق أنني أميل اليوم للإلحاح على أن العمل الأول "مدونة الاعتراضات والأسرار" كان فعلا "عملا أولا"، بما يتضمنه ذلك من إشارات إلى البكارة والبدائية واكتناز التجربة... لكنه أيضا كان عملا أولا من حيث النفاثم الكثيرة التي يتضمنها. كنت أحييت فيما سبق أن

الاستناد إلى التراث بالنسبة إليّ يعود إلى سببين: أولهما تكويني وأثر والدي، وثانيهما احتياج مغلقل يقضي بوجود الاستناد إلى التراث. حدث ذلك بإيجائاته وسليباته. وهنالك مسألة يمكن أن تكون دالة هنا، وهي الاختلاف بين الثقيل المشرقي والتونسي. لقد نشرت في القاهرة رواية ومجموعتين قصصيتين، ويمكن أن أقول أن القارئ المصري، أو قل المتأدب المصري، مطلع على ما أكتب وقبلة قبولاً عاديا، أما القارئ التونسي فيهمز بين التراثي "المدونة" خاصة وغير التراثي مثلما ظهر في الأعمال اللاحقة.

إلى جانب خياراتي الأسلوبية أحيل على "أفق التقبيل". أفق التقبيل في مصر وفي المشرق عموما يختلف عن أفق التقبيل في تونس، خاصة أن عمالي الأولى ظهرت مباشرة بعد انتشار "الأدب التضالي" الذي لا يعني بالنسبة إليّ أي شيء، بفضاليته الفجة وانغماسه الجبالغ فيه في الواقع اليومي المهيض.

■ نبقى مع اللاتين، فنذكر لك ما صابك عليك الدكتور مصطفى الكيلاني بعدما أطنب في الإعجاب بالرواية من تجريد فيقول في مؤلفه: "صلاح الدين بوجاه قد أعاد في هذه المحاولة الروائية طرح إشكالية اللغة الإبداعية في المجال الروائي والمسألة الحضارية معا في زمن نحتاج فيه إلى مثل هذا الطرح بغية إنشاء رواية عربية أصيلة حديثة، ولكننا نعب على هذا الطرح طابعه التجريدي".

هل كنت قصبت ذلك التجريد حتى يكون عمك الإبداعي أظافا ومتحزرا في حملات الواقع وما يربح به من إسفاف، أم أنك كنت تسير في طريق كان قد بدأ تعبيدها المسعدي بأعماله الشهيقة؟

- هو بين هذا وذاك في الوقت نفسه، فقد سبق أن قلت إن ثقافتي الأولى تقليدية، مما جعل أمامي أظافا تقليديا نقول ما أريد أن أقول. قد يكون الأمر ناتجا عن توازن بين تلك الثقافة الأولى، وسعي إلى التحرر من القضايا اليومية التي تثقل الكائن. أما اليوم فلأننا أميل إلى التعبير عن أوسع الرموز وأهمها وأبعدها غورا بأحداث إنسانية بسيطة تطبع الكائن. حياة الكائن مشغلة بما يُتيح الإحالة على الأبعد وأكثر ثراء والأعمق دالة. في أدب محمود المسعدي نعر أيضا على هذا

صالح الدين بوجاه

كيف أتحدث في الأدب

قوله في الأدب



الموجود منها في النص الأول لمقارنته ببقية التصوص الموالية. مثلما أشرت التجريب جزء من الاستراتيجيا المركزية في صلب التصوص الموالية، إنما لم يعد القضية الأساسية. أما الأسئلة الجديدة فمضمونية. لهذا يُمكن أن أقول إن العمل الأول أعلن إجمالا عن خيارات أسلوبية معينة، ثم تأتي الأعمال الموالية لتأكيدا مع تقديم فسحات غرضية مفايرة. فكان الأعمال اللاحقة من قبيل دعم الأصل بإضافات جديدة. لهذا، ومن هذا المنظور أساسا، أقول أنها تنويعات جديدة تدعم الأصل وتغنيه. أما الأسئلة الجديدة التي

الحوار الدال بين ما هو قريب وما هو بعيد، في أدبه يحدث وفاق عجيب بين بساطة الأمور وعظمتها. لهذا نلن ها هنا أنه مرحلة مهمة جدًا في تطور الأدب العربي عموما، رغم أنه لم يلق الشهرة العربية التي هو بها جدير. المسمدي مشهور جدا من حيث الأسهم، لكن القراء في المشرق قلما اطلعوا على أعماله. بعض النقاد طالعوا تنفا من "السد" أو "حدث أبو هريرة قال" والحق أنه ينبغي اليوم أن نمود إلى أدبه بالكثير من التمعن على اعتباره مرحلة مهمة جدا من مراحل تطور الأدب والفكر.

■ يقول عز الدين المدني في كتابه التأسيسي "الأدب التجريبي": "وما الأدب التجريبي إلا مرحلة مؤقتة وانتقالية ستفني إلى الأدب الكامل بعد اجتيازها". لماذا طالت هذه المرحلة المؤقتة؟ وطال انتظار هذا "الأدب الكامل"؟ وهل يمكن أن نتحدث عن جمالية وفنية في العمل الإبداعي خارج سؤال التجريب والعلاب والإطاحة بالسائد؟

- مع احترامي للأديب الصديق عز الدين المدني لا أعتقد أن هنالك أدبا كاملا. الأدب تجريبي أبدا، أما الأدب الكامل فتسمى إليه وتنوق إليه دون أن يكون وجودا فعليا. "موريس بلانشو" يعبّر عن هذه الفكرة الرائعة للجزم بأن الأدب هو "ما تقبل دوما على ابتداءه" الأدب في حركته وتبدله وتطوره وتغييره، من قبيل التيسيط القول بوجود مرحلتين: مرحلة تجريبية مؤقتة، ومرحلة أخرى نهائية ودائمة. على العكس المرحلة التجريبية هي الدائمة عبر تراشد حلقاتها الكثيرة المتعاقبة. وأشكّ في أن أفضل نص ابتدعه عز الدين المدني هو قصة "الإنسان الصفر"، يراحلها القديمة والجديدة القصص في كتاب الأسئلة لخالد الفجار. لقد كانت هذه القصة القصيرة قصة رجيّة مكّنت الكثير من التصوص من أن تكون. لهذا أجد لها أورا في ما أكتب وفي ما يكتب إبراهيم الدروغي خاصة.

لقد سمعت إلى تجريد الأشياء من قداستها، وإلى قول ما يعسر أن يُقال، أو قوله بطريقة أخرى مفايرة، فضلت منطلقا حقيقيا للكثير من عيون الأدب اللاحق، حتى "دار الباشا" لحسن نصر تتصّبن فصولا تذكر بـ"الإنسان الصفر" لعز الدين المدني.

■ وضعت عبارة "رواية تجريبية" عتبة تلقّ في "مدونة الاعترافات...". وغابت هذه العتبة عن بقية أعمالك الروائية رغم أن هاجس التجريب ظلّ يرافق التصوص. هل يعني هذا أن التجريب في النص الأول كان سؤالاً مركزيا بينما تحوّل في التصوص اللاحقة إلى استراتيجية ملتح طرح أسئلة أخرى قد تكون مضمونية؟

- إشارتك هذه ذكية جدا، إذ تتلصق سمات التجريب وتميّز

تتضمنها فقد سلف أن عبّر عنها محمد الغزي إذ أعلن أنها أسئلة وجودية، هي المعنى العام الواسع. الأدب الذي يُثير المسائل الأساسية كالموت والحياة واللذة والألم هو الأدب الذي ينفرس في بنية الكائن للتعبير عن حركته إزاء الاندهاش الأصل الذي صاحب نزولنا من الجنة. الطفولة هي جنتنا الأولى، لهذا تبقى أعمالنا معبّرة عن فترة نزولنا من الطفولة نحو الكهولة والشيخوخة وتركنا ذلك العالم الأول الأثير الرائع العذب. هذا ما قاله الشابي وهذا، وهذا ما قاله المسمدي، والبشير خريف وعلي الدوعاجي... حتى لا نتحدث إلا عن تونس.

■ يتوارث سؤال السبيل في روايات صالح الدين بوجاه، هل يعيش المؤلف أزمة الاتجاه في زمن اندثرت فيه معالم الطريق أم هو سؤال للشك في كل الأزمنة باعتباره تواء الاغتراب ونزول غربة دائما وتلك ضريبة "الوعي الشقي"؟

- أقول هو "سؤال الإنسان"، فعلا لا أميل إلى التمييز بين المثقف وغير المثقف، إنما أريد أن أجزم ها هنا بأن كلّ منهما يعبّر عن المأساة الفعلية الأصلية بكيفيته الخاصة. منذ التصوص القديمة التي تتخطاها، منذ الكتب السماوية الأولى، وآثار الفراعنة، ومدونات السلالات البائدة... لم يقل الإنسان إلا فكرة واحدة في كل ما كتب: لقد فخرنا به ليصرخ: أم كم هو رائع هذا الجود، أم كم هو مروع الموت، أي لماذا تأتي النهاية بسرعة تلك هي الجملة الواحدة التي كتبت فيها الآلاف المؤلفين من الصفحات، وأقبل كل أديب، وكل شاعر، وكل نصّات، وكل رسام، وكل موسيقار للتعبير عن عمقها الكاوي بطريقته الخاصة. أما غير هذه الجملة فخواه لا يُسمّن ولا يُفني من جوع لذلك تجد الأدب الجيد مجرد تنويع على هذا الأصل الواحد الذي يُعبّر عن دهشة الكائن الفرد المعزول الأعزل إزاء الحقائق الكبرى في الجود.

فجأة ننتبه إلا أننا لا نريد أن نقول شيئا، ولا نريد أن نعبّر عن شيء، قصارانا أن نلن خيبتها، وحدود أفعماننا، وسعة الفضاء الكوني الذي يشملنا!

■ قرأتنا في روايتك "السيرك" عن ظاهرة أكل لحم الكلب أو "غزال السطح" التي تتشتر في إحدى مناطق الجنوب التونسي والتي يُكرها أهلها، رغم أن التيجاني سبق إلى تدوينها منذ قرون

■ غلبة الجمل الاسمية في بعض رواياتي غير مقصودة ولا احفل بمثل هذه الملاحظات الاسلوبية وقد يكون من مهام النقاد الانتباه الى ذلك

في رحلته الشهيرة، هل في ما ارتكبته شيء من نية فضح المسكوت عنه وما يجري في المناطق الخلفية لوجاهة الإنسان التمدن وما يعيشه من وحشية ونزعة إلى ارتكاب المنوع والمحرم؟

- هي نزعة أثيرة عندي. اهدف إلى كشف المستور وإزاحة القداسة عن الواجهات الهشة التي كثيرا ما تخفي ممارسات شتى خفية، وعادة أكل الكلب من قبل الأفاقين والمجرمين والسكاري عادة منتشرة في أكثر من جهة، لكن الناس يتسكرون عليها، على أنها من

العادات المكروهة، وكمن من عادات مكروهة تخفي الباقات المنشأة والأفهام الموزونة. عادة أكل الكلب يشيع أنها كانت منتشرة في حي "الرحبة" في مدينة القيروان، وهذا الحي قد جمع الأفاقين وباعة الحشيش والخمر منذ عصور... حتى أصبح أنموذجا واسما للمسكوت عنه بكل أنواعه، المسكوت عنه، الجنمي والديني والسياسي أيضا من المسائل التي أصبو إلى الكشف عنها وهتك أسرارها. من هذا المنظر يبدو الروائي دارسا أنثروبولوجيا كاشفا منقبا يُعْزِي المورة وهتك السر ويُفضي إلى النقصية.

الكشف عن النقائص أيضا هدف أسمى يسعى إليه الكاتب، لأن وضع الإنسان إزاء ذاته، إزاء حقائقه الأولى البسيطة، هو من أهداف الروائي التي ينبغي أن يحتفظ بها ويقدمها. هذه هي الأهداف التي أشتب بها ومعني أن أوصل العناية بها بكيفيات مختلفة في ما كتب. الكتابة في ذاتها تتبع من نزعة نحو إتيان المحرم، نزعة قصية في أعماق الكائن البشري عموما وهل أعطى من الكتابة في مجتمعنا هذه التي نمعها نسيا منسيا، بل عادة سرية مردولة مكروهة؟

■ قرأنا في "المهرك" إصرارا على إقحام العامية التونسية من خلال مجموعة من الأسماء والأفعال عمدت إلى تسهيرها في ملحق/ذيل، هل كنت تفكر لفة التداول الهومي أم كنت تريد إيهام بالقراءة أم كان دافعه البحث عن تلك الأسلبة التي أملتها باحثين في تناوله للخطاب الروائي؟

- تلك هي الرواية التي هتف بعد قراءتها الأستاذ بكار: "هذا أسلوب بوجاد". أقول هذا لأنني فعلا سمعت إلى ترصيعها بألفاظ عامية لخدمة وظائفها السردية أولا، ولاستحضار معجم واقعي تونسي يتماشى خاصة ومعجم الرواية، الرواية تبني عبر الزقاق والسفينة والمجالس والمقاصير والمستراقات، وهي جميعا تحيل على المعمار المرعي القديم في البيوت القيروانية، وبيوت تونس بصورة عامة، وقد رغبت في اعتماد الكثير من "الأشياء" في تسمياتها العامية الدارجة بيننا تماديا في تصوير الواقع اليومي. ورغم ذلك انتبه "مُتَا القراء" إلى الأسلوب الخاص بي الكامن في تجاوبها وإثنا من بينها السردية والخاص بالأسلوب. أما مسألة إدراج ثبت يُسَمَّر العامية فمن اقتراح الأستاذ بكار. ذلك أن النص

كان مبصمدر ضمن سلسلة "عيون الماصرة" مثل نص "التخاس"، ووضع مقدمة له الأستاذ الصبحي الملائني، وطلب الأستاذ بكار وضع "معجم" في آخره يشرح الألفاظ التونسية للقرءاء في المشرق العربي، لكن ظروف النشر شابت بعد ذلك أن يصدر النص ضمن "منشورات دار الأدب" ببيروت، قبل أن أعيد نشره على كامل المؤلف سنة ٢٠٠٢.

■ لاحظنا غلبة الجمل الاسمية في روايتك "المهرك" والتي تصعد عادة

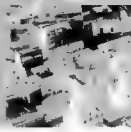
المسكون وانحصار الحركة وهو ما يتناقض مع دلالة العنوان الذي يعملنا إلى موالم الحركة باعتياز. هل هذه المفارقة بين اللغة والمتخيّل من ناحية وبين العنوان والمثمن من جهة أخرى من قبيل المراوغة أم المصادفة؟

- غلبة الجمل الاسمية... مجرد صدفة غير مقصودة، إلى حدّ اللحظة لم أعد إلى النص للقيام بإحصاء غلبة هذا النوع أو ذلك من الجمل عليه، والحق أنني لا أحفل كثيرا بمثل هذه الملاحظات الأسلوبية، لأنني مما يرهق الروائي ويضع الأغلال في أقدامه، قد يكون من مهام النقاد أن ينتبهوا إلى مثل هذا، لكن حركة النص، ودلالات الشخصيات داخله، وأبعاده المعنوية تبقى حرة متحركة بعيدة عن هذا أو ذلك من التفسيرات التي تبقى مجردة وتاويلات.

■ تمزّ بنا فصول روايتك من خلال عناوينها من الزقاق إلى السفينة الأولى والثانية ثم وسط الدار والمجالس الكهبر ثم المستراق مروراً بالمقصورة لتخرجنا من الخوخة. في هذه المنوطة مبررات كثيرة لقراءات مختلفة فظيها إشارة إلى وهي الروائي بشعيرة المنوطة، وفيها معنى الاستضافة: استضافة القارئ، وفيها ما يحيل على جمالية المكان، فكانت توثّق حصول الرواية كما يوثّق عتيق، فاني هذه الدلالات كانت حاضرة في ذهن بوجاد وهو يضع عناوين الفصول؟

- الدلالة الأولى نابعة من إعجابي بالدلالة في عراجينها" للبشير خريف. كنت أعتقد ولا أزال أنه قد تمكّن من ابتداء بنية رامة بتقسيم روايته إلى شماريح وعراجين، فرغبت في محاكاة بكيفية أخرى إذ عملت على استحضار بنية "البيت المرعي" القديم بمصطف عناصر عمارته. وأعتقد أنني قد نجحت في لفت انتباه القارئ التونسي والمشرقي، فكثيرون هم الأصدقاء الذين لاحظوا ذلك وتساءلوا عن دلالاته لهذا أجزم ملك أنها غاية جمالية تلك التي دفعني إلى استحضار المعمار القديم المساق للمضامين.

■ نصّر في خاتمة روايتك أن تقسم إضماكم فتنشال الراوي في عمله، هل كنت أنت المؤلف الذي يروي دائما أم أنه يحزّ في نفسه أن تترك تلك الموالم الروائية لشخصية ورواية؟



لَدِينِي بِعَدَمِ الدَّلَالَةِ



فعلا، الإنسان إذ يبتدع أدوات جديدة يدخل علاقات مغايرة، وبالتالي يُغيّر من ذاته، لهذا لا يمكنني اليوم أن أجزم بأن البقاء للمخطوط. إنما يعني أن لاحظ أن المسألة بالنسبة إليّ تعود إلى الاحتفاظ بالمخطوط، أما بالنسبة إلى غيري فمن يدي. أنا ممن يؤمنون بالقدرة التحريرية للكتابة الروائية التي تحتفظ لنفسها بمجالات الهدوء والصمت والتأمل والروية وإعمال العقل. هذه الجوانب هي الكفيلة بالإسهام في تحرير الإنسان، أما الجلبة فلا تفني ولا تسمن من جوع!

■ شخصية "تاج الدين" سيد الورق في روايتك "النفس" فيها الكثير من صلاح الدين بوجاه. هل كنت تراوغي الروائي بالذاتي وتفسر الرواية بالسيرورة والمختلّ بالواقعي في مؤلفك؟

- هي هبّاء متمازجة، وفي الإيمان أن تثر على إجابة على هذا السؤال طيّ الصفحات السابقة، تاج الدين فراحات هو صلاح الدين بوجاه، وهو جيل يكامله من أصحاب صلاح الدين بوجاه، لكنه مخلوق روائي نصّي قد قد من كلمات، لذلك لا أميل إلى التأكيدات الخافية الجازمة النهائية، إنما تستهويني الأجوبة المفتوحة غير المكتملة، ولا أعتقد أن "النفس" رواية سير ذاتية، رغم رغبة الروائي في الإبقاء بذلك. إنما هي تبنى - مثلما أسلفت - على حوار أخذ بين الواقعي المرجعي والنصّي الصّرف، لذلك تتردّد بين هذا وذاك، والحق أن ما يُنثَر فيها بالسير ذاتي يوجد في غيرها من رواياتي، بل من مجاميع القصصيّة، لذلك أميل إلى تأكيد ما يمكن تكايد بالنسبة إلى غيرها... فيها مزيج من تنف وهبّاء قد تذكر بسيرتي لكنها تتجاوز سيرتي لتضرب بسهم في سيرة جيل بكامله، مدوّنة الاعترافات والأسرار كذلك، ويطلها الذي يخفي منذ الصفحة الأولى.

وكنت قلتُ في ذلك الحين، إنه قد غاب، أو غُيِبَ، وأعلن ها هنا أيضا أن "تاج الدين" في "النفس" هو أبو عمران سعيد في "الدّوتة" وهو الرّواي في "التّاج والخنجر والجسد"... وهو جميع هؤلاء الذين سيترددون على محاولاتي الروائية القادمة، له سماتهم وعلى لسانه شذرات مما يقول، وفي ملامحه أيضا!!

■ نواصل الحديث في هذه المسألة: "تصويسي تشبهي، فهي لا تحيا في كنف العافية، إنما تقوم على مطلق الانشطار والخفة... والبحث عن الجديد الهدي البهيج". هذا الكلام لك، ومع ذلك تستمردك سريعا لتقول أنك لم تقصد كتابة سيرتك ولا سيرة جيلك، وإن كانت الوجوه التي عرضتها في نصوصك تشبهك أو تشبههم. هل فعلا يقدر الكاتب أن يحسم في ذلك الشبه أم أن المتلقي

- فعلا ملاحظتك طريفة جدا، والحق أن هذا التقليد حاضِر في "الدّوتة" و"النفس" و"السيرك" و"التّاج والخنجر والجسد". استعصر اسمي مباشرة، أو بعض القايي الظاهرة أو الخفية، كان أقول "أبو يسر" وهي كبرى بناتي، أو "تاج الدين فراحات" توبيعا على "صلاح الدين بن فراحات" وهي لقبني الأصلي... إلى غير ذلك من "الرموز" المفضوحة الواضحة التي تصبو إلى الإحالة على المرجع الخارجي، وجعل النص "تصبيّا" أي نسبيّ الانسلاق، أو الإحالة على ذاته.

والأمر نابع من تصوّرِي للعلاقة بين النص والمرجع، فليس في كتابتي "سيرة ذاتية" بالمعنى الدقيق للكلمة، لكن فيها بقينا نابعنا من الجوار الدال. بين النص المكتوب والمرجع المحكي، حتى لكأنهما واحد، في ذلك تصور للفن الروائي الساعي إلى الانسحاق من الحياة والعائد إليها، ينبثق منها بلائرة أسألتها الوجودية الكبرى، ويمود إليها للإصلاح على استغماهاها الأصلية.

... ثم انتهيتُ بعد ذلك إلى أن الشاعِر الرّاجل في قصائدا العامية يُضمّن اسمه للتباهي في نهاية "القصم"، فاستطرت ذلك حقّا!!

■ لاحظنا في آخر أعمالك وفي "السيرك" تحسيدا أنك تنزع إلى الوصف مستعملا لغة واقعية محايدة خلافا لمعمك البكر الذي جاء مثقلا بعشور كثيف للذات جعلها تقف منظرّة ملقبة بحكمها ورؤاها، هل انحصار هذه الذّات الوجودية وانفجار الواقع لهبّسّر من نفسه في علاقة بانفجار الإيديولوجيات والفلسفات اليوم؟

- قد أوافقك على "انفجار الأيديولوجيا وانحمار الواقع"، لكنني أولا وأخرا أعيد الأمر إلى "العمل الأول" الذي افتتح به هذا الحديث، فالعمل الأول يقتضي منا أن نقول كل شيء، فكانته يختزل، ويختزن، جميع الأعمال التي تعقبه، أما الأعمال المتوالية فإقل أعماء، لذلك تكون أكثر صمتا، وأميل إلى الإبقاء دون جلبه أو ضجيج. فننقل إن التفسير مزدوج إذن، هذا وذاك في الوقت نفسه، لكنني أعود لأكرر الإشارة إلى أن الكاتب إذ يكتب لا يقصد إلى هذا الأمر أو ذاك، إنما من سهام الناقد فيما بعد أن يُعمل أدوات التأويل في ما بين يديه.

تحدّث سعيد بقلّين في حوار أجريته معه عمّا سيّاه بـ"الرواية التّفاعليّة" التي استفادت من الثورة المعلوماتيّة. هل يعتقد بوجاه أن هذه الاستفادة كفيلة بأن تضمن للرواية حداثتها، أم أن هذا التوظيف لا يعدو أن يكون صرخة هتّية سرهان ما يعود بعمدا الرّوائي إلى سحر المخطوط وجماليات البصري العتيق؟

- أنا من القائلين بأنّ الإنسان يصعد التّغير والتبدّل،

مقولة رسالة الكاتب الحضارية مقولة
بائدة وليس عليه أن يكون مصلحاً ولا
مساهماً في ثورة أو تحولات اجتماعية، ما
عليه أن يلتفت إلى وجهه

هو الذي قد يمر على ذلك الشبه بينك وبين تاج الدين مثال لأن الكاتب قد يكتب تحت قفل اللامعة فتتسرب من بين أنامله حيواته وخلاياه وجيناته وهو لا يعلم؟

هل تكتب وأنت على عرش عيك أم أنه يحدث أن تراجع نصاً كنت قد كتبتَه فتعجب عنك دواعي ارتكابه؟

- فعلاً، أنا لما أقصد إلى كتابة سيرة جبلي قصداً، لكن تلك السيرة تظهر من تجاوبف الرواية، ثم رأسي لتتظر من خلال شقوقها. وأجزم مجدداً أن نصومسي تشبهني، وأنها مثلي لا تحيا في كنف العافية، إنما تتصادم ولا تتراخى أقول إن هذا ينبع من بنيتها، وبنيات شخصياتها، لهذا فهي "لا تقول هذا" لكنها "تحيي به"، هذا هو لب المسألة. وأنا معك في أن الأمر يُترك ليصمم في شأنه الملقى بما يريد. وقصاري ما أقول هنا لا يعدو أن يكون تفسيراً واحداً من بين تفسيرات شتى كثيرة يمكن أن نصمم، كما يمكن ألا نصمم، وأشهرها هنا إلى أنني أكتب نصومسي بوجه واحدة، ولا أعود إليها.

النص الوحيد الذي كتبتَه على مرحلتين، الأولى تفصلها عن الثانية سنة كاملة، ثم عدت إليه لأتاوله بالكتابة مجدداً. . . حتى تجلّى ذلك في بنيتها وترجيحاته. . . هو "التأجيل والخوف والجسد" أما بقية الأعمال فكتبته مرة واحدة، بل دفعة واحدة. ■ **تقول في الشهادة الأردنية (عمان ص ١٠١) إنك اكتشفت أخيراً أنك لا تتوق إلى قول شيء بعينه، وإنه كل همك الآن هو معالجة فوضالك ومضاللة زمنك وقرنت ذلك الشعور بمسألة الكتابة والخوف والحرية؟**

أولاً: هل يعني هذا أن مقولة رسالة الكاتب (الحضارية) مقولة بائدة وليس عليه أن يكون لا مصلحاً ولا مساهماً في ثورة أو تحولات اجتماعية وكل ما عليه أن يلتفت إلى وجهه؟ ثانياً: لنتوسع في الحديث عن الخوف والحرية، ألا يحتاج الكاتب أحياناً ذلك الشعور بالخوف ليكتب كتاباً مختلفة. ألا ترى في الخوف أو القمع منافع أدبية جمّة فيحضره يمكن للكاتب أن يخلق أدوات جديدة فتحمله بعيداً عن المباشرة الفجة التي قد توقه فيها الحرية؟

- قلت ذلك الكلام لأن الكاتب في بداية تربيته يسعى إلى أن يلمن عن موافق، أما حين تتقدم به السنوات فيُصبح أقل وثوقاً، وأكثر تواضعاً. . . حتى أنه يكاد يعتبر الصمت أفضل من التلقّي لهذا أقول إن منتهى ما أصبو إليه هو أن أخاثل زمني وأعالج فوضاي. أما الخوف الذي أشرت إليه فخوف فعلي في بداية حياتي، نابع من مجاورة "الجان" في اعتقادات الطفولة ومجاورة الموتى في فناء الولي الصالح، حيث كان

الأجداد قد اتخذوا الفضاء مقبرة يدهنون فيها موتاهم. أمّا بعد تقدّم العمر، فلقد أصبح الخوف سبيلاً إلى الحرية. في هذا المستوى أوافكك على اعتبار أن الكاتب فعلاً يحتاج ذلك الخوف لكتابة روايات أكثر إبداعاً، وأقدر على الاستشراق خشية الانفضاح تجوّد أدوات الكتابة عندنا، وتدرج ضمن المستقبل. استشراق المستقبل هو الضامن لوجود كتابة تحترم ذاتها. لكن الكتابة الأجدى تبقى

رغم كل هذا جهادا ضدّ الضغط والظلم والخوف. . . جهادا في سبيل الحرية.

■ **يمثل الفنتاستيكي رافداً من روايات تجريتك، فهل هو ناتج عن انغماسك في الموثنة التراثية أم عن قراءاتك لأدب أمريكا اللاتينية. . . أم هي طفولتك القروية القهرونية بين الزوايا وأحاديث الجان والمفاريت، أم كل هذا مجتمعا، نريد قليلاً من البوح والتجلي في علاقتك بالمسحري والمجانيبي واللامعقول؟**

- أجواء باهرة هذه التي يهيل عليها سؤالك، فتفتح مجالاً رحباً لتمثل "الأدب". وهل "الأدب" بصفة عامة إلا ذلك الانغماس المبهج في "الف ليلة وليلة" التي على إيقاعها تمضي طفولة الفتى في مدننا القديمة، وعلى إشراق ما نسج على غرارها من "صور متحركة" و"ألبومات مصورة" تمضي طفولة الشبان شرقاً وغرباً. لهذا ليس من العسير اليوم أن نهتف أن "الأدب" هو ذلك البراح الفان الذي عليه تفتتح ألف كوة من كوى الطفولة والشباب. الأدب الفنتاستيكي أوسع من أن يُضبط في رواية أمريكا اللاتينية، أو أجواء الزوايا وأحاديث الجان والمفاريت.

علاقتي بالمسحري واللامعقول تعود إلى أغوار خفية في تركيبة طفولتي، إلى أشياء صغيرة جداً توربها أُمّي في حق من العاج والمعدن والخشب، بعضها معلوم وأكثرها غير معلوم، إلى اعتقادها أن كائنات عجيبة تشاركنا حياتنا وتملأ أركان غرفتنا ومضاميرنا، إلى حكايات العمدة الواحدة من أعماق القص الشرقي، إلى ليالي الشتاء الطويلة الصامته تلف خيالنا بألف ملأة من يبارق ملونة ويخون لذيذ، إلى "زيارة أولياء الله الصالحين" تضعها الشموع. . . إلى رائحة الدم في أضاحي المساء البعيدة، حيث تولد الحكايات من كمّ فرحنا وخوفنا وتوقنا إلى الجديد الرائق.

هل أقول إن الأصل هو العجيب، وإن كل ما عداه ثانوي واستثنائي وطارئ. أوّ هُنا أن أجزم بأن الذائقة الغالبة على إدراكنا للرواية اليوم هي الذائقة "الفرنسية المدرسية" التي قننت الرواية وضبطتها وجعلت منها ما يُرمف بين جمهور النقاد بأنموذج "القص الكلاسيكي"، كأنما جاء وقت قد

السِّينِيَّةُ



١١٣

رغبْتُ في إنشائه لا يعدو أن يكون نصّاً يستلهم التراث العربي والرواية الحديثة في الوقت نفسه. المأزق الحقيقي الذي انبثقت منه كتابتي يمكن في برزخ اللقاء بين الوهم والحقيقة. كل ما حوّلني في طفولتي يعلو عن نفسي العقل، خاصة في رحاب الولي الصالح سيدي فريحات ورحاب الصعالي الجليل أبي زمعة البلوي، بينما الدُّرجة العربية في المسمينيات خاصة كانت تتمثل في التثبُّت بالعقل لدى النخب المثقفة على الأقل.

مع مدونة كاهنكا انتهت إلى إمكان التعبير

عن المتناقضات، قول المعقول والحسن والمجيب في الوقت نفسه، هذا هو اليقين الذي نحن في حاجة إليه الآن، أن تكون في مكانين في وقت واحد، أو قل أن تكون في المكان وخارج المكان، هذا هو إيقاع المعسر، وليس في إمكان الرواية العربية إحداهما إضافة الكونية اليوم إلا بتجاوز المنطق الأحادي، والجد المبالغ فيه وارتداد مجاهل الوهم والمجيب واللامعقول، ليس لدينا مدونة فلسفية نمتدّ إليها، كل ما هنالك نُبذ من شتات غير واضح من الرؤى التي يمتزج فيها الكياني الأصل بالسياسي المتغير السريع غير الثابت، لا سلاح لنا اليوم غير التناقض، والتهكم، والمجيب، بهذا قد نتمكّن من رصد واقع عربي متناقض عجيب غير معقول، واقع لا نملك فيه شيئاً، ولا تتعلّق فيه الرواية التقليدية بتصور أن الكاتب ذا قوّة فاعلة قادرة على التغيير، والحق أن قصارى ما تتوقّ الرواية إلى تسجيله لا يعدو أن يكون تأكيد عجزها وعجز شخصياتها، وعجز الرؤائي عن الفعل.

المنفذ الوحيد للنجاة اليوم من مظلم الواقع المرير يكمن في السخرية منه، فلا مستندات فلسفية عربية وأضعة اليوم، ولا مستندات فلسفية غربية يُمكن أن تعبر عن الواقع العربي المجيب. لهذا فإننا نعلن أن رواية قائمة على التناقض هي الأقدر على التعبير عن هومونا الكثرة الطاغية. ضمن هذا الأفق ندرك قولة الغزي إن الرواية لدى بوجاه تتوق إلى الملمعة!

■ كيف تبرك مستقبل الرواية العربية في ظل ما نرى من تنوّع أسلوبي ومناخها لهذا الجنس في العالم، هل تصمد الرواية العربية أم تتحوّل إلى مسخ قبل أن تتحلّل؟

- من سلب التنوّع الأسلوبي والسردى والمناخ تولّد الرواية العربية وليس العكس. وكلما كانت الرواية قادرة على التحول والتبدّل والتجديد تمكّنت من الصمود أكثر من السابق، هذه الصيرورة هي التي تريدها الحركة الطبيعية لتحول المجتمع ويؤسفي كثيراً وجود بعض الأعياء ممن يزعّمون الإيمان بالماركسية وإطاعتها في رصد التحوّلات التاريخية، وهم في ذلك لا يتجاوزون الأخذ بالظاهر الذي هو من قبيل الموضنة الاجتماعية، يُتكوّن على الرواية تحولها الداخلي، والحق أن هذا الجنس عبر تاريخه الطويل قد أكّد قدرته على أن يُولد في كل

تعضّت فيه نواميس بعينها للتعبير عن جنس بعينه واضح الملامح، جليّ العلامات، والحق أن هذه القوانين الكلاسيكية لا تعدو أن تكون رافداً من روافد القصّ موصولة بمحور بعينه من محاور الرواية في العالم. وفي إمكاننا أن نشير على وجه الدقّة والتحديد إلى أن الرواية الفرنسية هي التي أورت العالم هذا الإدراك بتبعيضها رافداً بعينه من روافدها واعتباره الأصل والمحور، واعتبار كل ما عداها فرعياً طارئاً غير أصيل. والواقع أن توسيع دائرة

الإدراك سرعان ما يُثبّتنا عن فضاءات روائية أخرى كثيرة منها الرواية الإسبانية خاصّة، والرواية الألمانية، وقد لبثنا مفتحتين على مستنداتهما المشرفة انفتاحاً ذكياً جداً، ومنها المستندات العربية، والفارسية والهندية والإفريقية.

ولقد عملت على تطوير ذلك الموروث الثري وإعادة تأمّله فتهيسر لها الكثير من الفنى والخرافة وتوطّدت قدرتها على استدراج الآيات مشرّفة بالغة الأهمية، منها خاصة آية الشعر الصوفي، وما يُتّبعه من عروج على مقامات بهيّة غير معلومة. عن الرواية الإسبانية أو أكاد أقول الإسبانية/العربية القديمة تولدت الرواية الأمريكية الجنوبية، بمختلف نماذجها، هذه التي أضعت اليوم درجّة أدبية في العالم. والحق أنني قد أطلقمت عليها أطّلاعا واسعا في السنوات العشر الأخيرة، إذ كنت قد لبثت أسير النظرة الطاغية القديمة... رغم إيماني الثابت بوجوب تطعيمها بموروثا الشخصي الأمومي الدراويشي التراثي القريب قصد تطويرها وإغنائها بالجديد. لهذا أذكر مسجداً "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" و"المسخ" نكافكا و"تذبّ البراري" لهرمان ميه... قبل أن أذكر آية رواية أخرى!

■ وصف الأستاذ محمد الغزّي روايتك "النخاس" بأنّها "بالأدب الملحمي أوّلُ صلة"، هل يعني هذا أن الرواية انعطفت على سابقتها "الملحمة" لتتقرب منها؟ هل يعني هذا أن الرواية تقبل على إحياء الملحمة التي كانت المهتم الأوّل في إزاحة دمهائها؟ - لقد غدا مقرّراً الآن أن الرواية جنس أكول، يتغذّى على الأجزاء الأخرى، فيمتكت من الشعر، والملحمة والقصّة القصيرة والمآل والعروبي والخرافة والأسطورة، يستحوذ على فضاءاتها، حتى يكون مثملاً أثبت يوماً ما مثل النواسخ التي تدخل على المبتدأ فيكون اسمها وعلى الخير فيكون خبرها. الرواية بهذا الفهم تحدث تشويشا في النظام القائم، نظام الوجود، لتوضيه بنظامها المبتدع.

على هذه الشاكلة فهمت الكتابة الروائيّة، وأمارسها اليوم، وضمن هذا الإدراك أفهم قول الصديق الشاعر محمد الغزّي "إنّ النخاس بالأدب الملحمي أوّلُ رحما". والواقع أنني لم أكتبها لغاية ممّيّة أو ضمن هدف بعينه... إنما كان قصارى ما

نار والقمر بالدم



متمعة الأسلوب... لكن الأمر في جوهره يتصل بتمعة كبرى واحدة طاغية هي "تمعة السرد"، فإذا ما نشأ تواطؤ بين كاتب النص وقارئه حول أمر السرد كان كل شيء، وإذا لم ينشأ ذلك لم يكن شيء.

وتدركون جيدا أن أمر الممتعة ليس مقننا، فهو أمر عجيب يستعصي على القياس والضبط. لهذا يبقى غائما ضبابيا... لكنه ثابت حاضر أثناء كل عمليات التقيل. لهذا فإن القصة القصيرة لا تختف في أمر ولدها عن الرواية. انظر حقلنا شاسعا

تملأ الأزهار جنباته، ترى هل يتصالح في أول انبثاقه من نوعها وجنسها وأسرتها وقرعها؟ وما أن يدخل عالم نبات حتى يستهل عملية جديدة طارئة على الطبيعة وهي الضبط والتبويب والتفريع، حينها تولد القصة القصيرة، وتولد الرواية، وتولد الملحمة، والقصة الطويلة... وسواها كثير. لهذا فإنه ينبغي أن نميز بين لحظتين تتكاملان لكنها لا تندمجان، تتراhdان وتتساذان. لكن إحداهما لا تروض الأخرى بآية حال من الأحوال.

وكتبت في بداية أمري قد أنشأت عبدا من القصص القصيرة، ثم تركت هذا الصنف لوقت طويل اشتغل فيه بالرواية، وهي جنس رائع لأنه يحقق عشرة صعبة بين الكاتب وشخصيات عمله، عشرة صعبة جدا إلى نفسي، فكانها الصداقة الغفلة التي تنشأ بين الناس في الحياة، لذلك أفضل في المطلق الاشتغال بهذا الصنف. لكن القصة القصيرة تمد أعناقها من أعطاف الوجود لإغرائني في لحظات يمينها. وأعتقد أن جنس "البورتريه" هو الذي يجتذبنني في أصل كل قصة قصيرة. لهذا فإنها تعتمد على شخصية واحدة في الغالب الأعم.

■ لاحظنا اهتماما كبيرا بالأشياء في جل أعمالك الإبداعية، حتى أنك قد تجعل من الشيء البطل أحيانا مثل قصة "المصعد" فهل يعود ذلك إلى شغفك بالأشياء أم إلى تأثرك بالرواية الجديدة في فرنسا، واهتمامك النقدي؟

أ - الأشياء هي الحياة، وفيها وراء الانتباه إلى كون "الشيء" هاعلا أساسيا في القصة ينبغي أن ننسب إلى أن الشيء يمثل الوحدة الأممية في الحياة، أو قل جوهرها الباقي، فهل الحياة في نهاية المطاف غير ثبت غير متاسق من الأشياء، ثبت مشوش، لكنه أصيل صادق، ثبت طبق الأصل؟ فتنقني الأشياء، وقد أشربت في استفسارك إلى "المصعد" في قصة سرفنتيس رسيخت في ذهني طواحين الهواء. لبيت استعبدتها مرات بعد الفراغ من النص. لقد كانت حقا أهم من الدون كيشوت، الطواحين والحصان!

أست معي في أنه يمكن اختيار عنوان أروع للدون كيشوت يكون "الطواحين والحصان". العالم الجديد غيب الإنسان، ويجعل منه مجرد ظل للوجود، مجرد رقم، فلنتخيل معا نهاية لرواية

منعطف ولادة جديدة. فالتقم الشرقى، ورواية الفروسية، وما يُعرف بالرواية الكلاسيكية، والرواية الرومنسية والسرالية، والواقعية، والرواية الجديدة، والسحرية والذهنية... وسواها... لا تعدو أن تكون تنوعا على أصل واحد. لهذا نؤكد مجددا أن مستقبل الرواية العربية لن يكون إلا بإصرارها على امتلاك مبدأ التنوع والتحول الذي تشير إليه هي مؤالك. الرواية لا توجد في المستقبل إلا إذا ما أيقنت بالفرق وقبيل الاختلاف، وأهزت بهما، حينها فقط تكون قادرة على أن تطفو فوق سطح الرداة. لا امتلاك المستقبل الرواية إلا بالإقرار بالخروج من

الأمثلة وهجرانها ومغادرة مضارها. في عالمنا العربي حصل هذا دون قصد، فمن صلب رواية القرن التاسع عشر، بمطابعها التعليمية والتاريخية، انبثقت "الرواية الفنية" في سعي إلى تمثل البداية الغربية -الفرنسية على وجه التحديق وتقليدها تقليدا تاما كاملا مباشرا، ثم كان الحدث الروائي الكبير الذي ملته نجيب محفوظ في مصر والبلاد العربية، والذي اختزل تجارب متتالية كانت الرواية الغربية قد عرفتها في عشرات السنين.

وعلىنا أن نشير أيضا إلى أن الرواية لم تعرف المسار التاريخي ذاته، فخطور الرواية العربية غير تطور الرواية الفرنسية، وغير تطور الرواية الإسبانية مثلا، تلك التي مثلت تاريخا مختلفا عن تاريخ الرواية الفرنسية، فعلا كانت تاريخا مسافرا للسادد باعتمادها على إنجازاتها الداخلية المستتدة بدورها على مبدأ القص القديم، بحواشيه واستطراداته الكثيرة، وزمنه الدائري، وكثرة هوائته وشخصه وأصواته. لهذا فمنتهى ما نقول هنا أننا ننفي ما هنا قطعيا أن تكون الرواية قد احتفظت خلال تاريخها الطويل بسمات معينة يمكن أن تغلبها على بقية السمات الكثيرة المتبدلة المتغيرة على الدوام. علينا أن نكتب رواية مختلفة في كل مرة نمسك فيها بالقلم، علينا أن نكتب نصوما جديدة.

■ صلاح الدين بوجه من الروائيين القلائل الذين لم يتكروا للقصّة القصيرة بعد أن ذاقوا طعم الجنس الروائي، لماذا هذا الوفاء للقصّة القصيرة؟ هل هي الآن طمعا؟

أ - ليست ممن يميزون بين الرواية والقصة القصيرة. واعتقد جازما أنه ليس من شأن الكاتب أن يميز بين الرواية والقصة القصيرة. هنالك مواضع تتلام مع هذا الجنس، وهنالك أخرى تتلام مع الجنس الآخر، بكيفية عفوية نابعة من جوهر الجنس الأدبي القائم في واحدة على الملحمة القصيرة، والأحداث المختضبة والشخصيات القليلة في الغالب الأعم وعلى عكس ذلك في الأخرى. أما أمر التمييز فترك للثقافة. وأعتقد أنهم لا يمدون إلى الفصل بين القصة القصيرة والرواية إلا أثناء التدريس، أما حين يتعلق الأمر بالتقبل مجرد التقبل فإنهم يقتصرصرون على الاستمتاع. وما هنا مريض الفرس مثلما يُقال، فهناك متعة هتية صرف تنشأ بين النص والقارئ، تسهم بعض المنع الجانبية في صياغتها، ومنها متعة الموضوع وقربه أو بعده من النفس، ومنها

أحبّ فستراب



انشغلت في البدايات بكتابة القصة ثم اتجهت الى الرواية وهي جنس رائع لأنه يحقق عشرة عجيبات بين الكاتب وشخصيات عمله

عليه ينهني الشراء الذي يزعمه الكاتب، فالنفوس الهادئة المستكنة التي لا تعرف تقلقلا نفوس غير كاتبة، أما الذات الكاتبة فذات متعددة، تدرك جيدا أنّ كائنات شتى تسكنها، وأنها لا تعيش في كنف الوثام والاستقرار إنما تتدافع على الدوام، فيجذب بعضها البعض الآخر، ويهيئها بعضها البعض الآخر، فيستخف به ويسخر منه ويتحكم عليه هذا هو مناخ الرواية، إنها مثلا أكرر

دوما ليست بنية معرفية تشد الحقيقة، إنما هي تشد حقيقة ما . . . قد تختلف من قراءة إلى أخرى . . . بل إنها لتختلف من قراءة إلى أخرى حسب اختلاف القراء .

■ **تجلى في مدينتك الثقافية اهتمامك بالأدب المقارن، والأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، هل وجدت ما يميّزه عن الأدب العربي المكتوب بالعربية؟**

- بقي الخطاب الرثائي الغربي في أعراف نقاد كثيرين خطاب أطراف، تستوي في هذا المدينتان العربية والمكتوبة بالفرنسية ويتوافق الموقفان الشرقي والأوروبي. ويبقى الخطاب النقدي الذي يتناول مخطئا أهدافه مرضا عن قصتيّ مكان الأدبية فيه وعن اعتباره من جيد الأدب، في الشائع الغالب الأعم، فالاهتمام بالمؤونة المغربية (ضمن مجال الأدب المقارن) يعود إلى الإحساس بهذا التناقض الأسيل الذي تتبع منه ثنائية المشرق والمغرب، أو هل أنه ينبع منها؟

وهو يستند إلى تبريرات متعددة، منها الشخصي الناتج عن إسهامنا في الساحة الثقافية التونسية، ومنها الموضوعي الكامن في بحوثنا الجامعية، ومنها المستقبلي الناتج من توقنا إلى إبراز ما يخص هذه النصوص، ويُسهم في التمرير بأدينتها، ويُنْبِئ إلى مطايا التأثير المتبادل بينها. لهذا فإننا نودّ أن نسجل هنا أن مشروع اهتمامنا بالأدب المغربي مشروع طموح، ذو غايات متنوعة، وهو المتردد بين ثقافتين تتبادلان المدّ والجذر والإغناء المتبادل منذ عقود من زمان. ومعهم يكن من أمر فإنّ اقتضاه البحث في هذا المجال الأوسط بين إبداعين روائيين تونسيين، أو مغربيين، كتب في لغتين مختلفتين، قد أضى اقتضاء عاما ينهس ممّا يجبر فوق أعمدة الصحف، ومما ينشأ في الملتقيات الأدبية العامة، فضلا على ما قد تظهر به طيّ هذا المصنف المتخصص أو ذلك.

وللإحاطة أن الأدب المغربي يصفه عامة قد أخذ في الآونة الأخيرة ليلقت الانتباه، ويتطلب الانتماء بالنظر والدرس والتمحيص، بيد أنّ المسألة لم ترق إلى حدود المقارنة بين أساليبه، وأتساقه المعرفية، وأغراضه ولالات خطابه. ولا شك أنّ تواتر صدور روايات جديدة تستعمل اللسان الفرنسي، في تونس والجزائر والمغرب، بعد عقود من انقضاء الحماية، يُعَدّ من القضايا التي تتطلب النظر والتحقيق، فضلا على المواضيع المألجة

الطواحين والحصان، وسرعان ما سوف تنتهي إلى أنها، في جوهرها لن تختلف كثيرا، لكنها ستكون أصدق وأكثر تطابقا مع الواقع. لهذا أكرّز أنّ الأشياء تفتتن، اليوم أمسك بالمعجم (أي معجم/ لسان العرب مثلا) واستقص قراءته على أنه قصة، أو قل مجموعة من القصص المتشابهة التي يمكن قراءتها بلا توقف، تستهلها متى أردت، وتستوقفها متى شئت، ثم تعود إليها فجأة، وبلا سابق إصرار. . . هذه هي القصة وهذه هي الحياة.

النفّاس مثلا حُبلى بالأشياء، فوق المناضد، في الطبيعة، في ذهن الكائن البشري، والأشياء تحيل على الوجود ووجود

الأبطال، المسألة في رأيي فكرية، وليست سردية أو فنية. الأمر يُصَل على تمثيل للوجود وتصور للحياة أعمق من تمثيل القصة وتصورها، لهذا فإنه يعنيني ما هنا أنّ أتشبّه بما استهلته به هذه الأسطر: الأشياء هي الحياة. فإني رواية يمكن اختزالها في كلمات، هي أشياء مضمونة إلى بعضها البعض. أني أحلم بكتابة قصة أو رواية لا تصدو أنّ تكون ثوبا متلاحقا من الأشياء. فعلا أحلم بكتابة معجم لأشياء متلاحقة يُعرف بعضها البعض الآخر. وأعتقد أنني سوف أساق يوما إلى كتابة هذا، أو إلى كتابة شيء مما لا

■ **ألا يعني هذا أنّ النقاد يهاجمك أحيانا ويضع برده على كفتي؟**

- أعتقد، على عكس الظاهر، أنه لا يمكنني ناقد خفي يضع برده على كفتي، إنما أعلن جازما أنّ كائننا متفلسفا ملاما كيانا، كائننا همه الاستيجاد بأعمق ما ينهس من وجودنا العربي لما نشأت نظرية عربية في الرواية. إنّ همي يكمن في مجال الفلما بين الرواية والنظرية الفلسفية، وإنني لأدرك جيدا أنّ غياب نظرية فلسفية متكاملة ممّا نسبه مجتمعا عربيا هو أصل هذه المهزلة. والواقع أنّ المجتمعات العربية (التي نصر دوما على تحتها المجتمع العربي الواحد) متفاونة الوعي بالأشياء، تتحكم فيها علاقات متداخلة مختلفة من مجتمع إلى آخر. . . لكنها في منتهى أمرها تتجلى إجمالا إلى المرحلة نفسها.

أدرك أنّ كثيرين سيجزمون باختلاف بنية الأسرة في تونس مثلا عن بنية الأسرة في الخليج، لكنني أعود للجزم بأن الأمر في منتهى يؤول إلى جوهر واحد، فالظاهر هو الذي يتخبر: زد على ذلك أنّ الأمر لا يستقيم للمقارنة الكمية، فأمر قليلة في العاصمة التونسية مثلا تغيرت العلاقات داخلها بكيفية تامة، فأصبحت تختلف عن مثيلاتها في أي مكان عربي آخر، أما الغالبية العظمى فني جوهرها (ورغم التعليم والتجربة والاحتكاك بالمجتمعات الأخرى) أمر عربية صميمية. لهذا أعود إلى سؤالك للإصلاح على أنّ ذات الكاتب تستجمع الناقص والمتكامل ورجل السياسة ورجل الاقتصاد لتصنع منهم في النهاية ذاتا واحدة قائمة على التناقض. والتناقض هو لبّ المسألة وجوهرها!

تُعتمد على سبيل الذكر بهذه الطريقة؛ وقد ورد ذكر هذه الدروب والحمام والفرناق في مخطوط "التاج والخنجر والجسد" الذي وقعت بين أيدينا نسخة منه، حيث وصف الكاتب السراييب الطوال المؤدية إلى زاوية سيدي فريحات، الواقعة شمالاً على مسيرة نصف يوم لراكب الدابة من القهروان". ولكم أن تتبّه إلى أن رواية "التاج والخنجر والجسد" تتضمن في خاتمتها إشارة إلى "حمام الزغبان"، أما رواية "النقّاس" فتشير إلى هذين النصين كما تتوسل إلى الإمام إلى روايات أخرى كتبت، وإلى نصوص



عنوان المخطوط

صحة المخطوط

النقّاس

نصفه في رواية

والخيارات السردية والأسلوبية وجميع ما يحف بها من مستلزمات وحواف، تعود إلى التقاليد الأدبية والفنية والثقافية العامة.

لهذا فإننا نتوق إلى توفيف المقارنة بين المؤنثتين العربية والفرنسية في بلاد المغرب لتجاوز الموانئ التاريخية والاجتماعية والسياسية نحو البعث في إنشائية النص الروائي المغربي بصورة عامة.

■ لاحظنا أن الأدب العربي في المهجر، وخاصة منه التونسي، يمش على الذاكرة، ولا يستفيد من الفضائيات التي يمش داخلها، باستثناء قليلين، فكانت له أسير "القصبة" أو "القهروان". هل قدر الكاتب العربي على البقاء أسير الذاكرة؟

- فعلا هذه الملاحظة ذكية جدا، تؤكد أن الكاتب يبقى أسير حضارته، وما تقوله ها هنا يمكن أن ينطبق على الأدب في المهجر بصفة عامة، فجماعة جبران وأبي ماضي، وميخائيل نعيمة مثلا لم تستفد كثيرا من الفضاء الحاف بها مقارنة باستفادتها من المخزون الداخلي الذي حملته معها عبر المهاجر المتكررة التي قصدها. فكان الأدب يبقى محكوما بنواميس داخلية ترجع إلى الثقافات التي تربى داخلها الكاتب طفلا، أكثر من عودتها إلى المناخات الجديدة التي يمررها كهل. لهذا فإننا نؤكد ممل أن الأدب العربي في المهجر قد ظل يعيش على ذاكرته الداخلية دون أن يستفيد كثيرا من الفضائيات التي يعيش داخلها. . . دون أن أضيق فوك "باستثناء قليلين". . . هؤلاء القليلون أيضا في جوهر أعمالهم يَمر الأدب العربي القديم، حد مثلا على هذا عبد الوهاب اللب، صاحب اللغة المعقدة جدا، حتى بالنسبة إلى الفرنسيين أنفسهم، وصاحب المدونة المفعمة بالمصطلحات الفلسفية والاجتماعية والتاريخية الدينية، فسوف تنبّه إلى أن مدونته قد انبثت على استرجاع التصوف بكيفية دائمة وثابتة. لقد أكد أن تلك المودة تعني إسهاما في الحضارة الكونية، التي يدخلها من خلال الفرنسية بمخزون ثري هو التراث الصوفي، بأنواعه.

لكن الأحكام التي ننشأها حول مدونتنا لاحقة بالنسبة إليها. فنحن نكتب أولا، ثم نأثير الأحكام بعد ذلك، والحكم ها هنا لا يُعزّر الأصل إنما يؤكد. لهذا نلح على أن عبد الوهاب اللب كاتب عربي يكتب بلغة أجنبية عزيزة جدا، قريبة من نفسه. فالعروبة والأسلوب في أعرق تجلياتهما يطلان برأسيهما من فجوات مدونته بكيفية لافتة.

■ نكتب القصة القصيرة بنفس روائي، حتى أنك تعود أحيانا إلى القصة نفسها لتستأنفها كقصة "زربخ" مثلا، وبعض قصصك أشبه بروايات قصيرة، مثل قصة "المرأة التي تدعى ظهور الرجال"؟

- أنا على يقين من أن أعمال الكاتب تفتتح على بعضها بعضا، يحدث ذلك بسبب خفية كثيرة، ويحدث أحيانا بكيفيات واعية غير خفية، والملاحظ أنني أتولى إعداده جعرا بإشارات كثيرة، فرواية "حمام الزغبان" التي أتولى نشرها هذه السنة

مخطوطة، وإلى أعمال ما زالت في ضمير الفيل، إنما أصبو إلى تجهيرها مستقبلا. ضمن هذا التداخل المقصود أدرك أبعاد إشارتك إلى أنني أكتب القصة القصيرة بنفس روائي، وكنت ضمن هذا الحديث أشرت إلى افتتاح هذين الجنتين أحدهما على الآخر. هذه وجهة في التصرف تروفي كثيرا، وإنني لموئن من أن الواحد منهما مهم ما يكن من أمر يعالج نصا واحدا بكيفية مختلفة.

وغالبا ما يكون الأمر مخفنا في روايته الأولى، أو الثانية، انظر الأفلام الأولى لكبار المخرجين في العالم تجدوا تحوي كل شيء، مثل "صندوق الأم في المقصورة القديمة" . . . أما الأشمرلة الموالية هتمكف على بعض الملحاحات أو المشاهد الموجودة في "الصندوق الأول" فتعجب معالجتها وتوظيفها. . . شأن الزئبق المستعصي على المعالجة!

■ هل كنت تعلم، بسفينتك في "النقّاس"، مثل نوح بحاها شعوب المتوسط؟

- لقد كنت، على حدّ عبارة ابن النديم، أرغب في لمسة جميع شعوب الأرض. وأزعم أن مهمة الروائي تتمثل في جدوى أن يقول كل شيء في وقت واحد. أو هل أن يُعبر عن الجزئي وهو يتعرّض إلى الكلّي. صورة الطوفان، وسفينة نوح، تروفتي كثيرا. فهي تعني التجميع، والبدء من جديد والاستئناف الخلاق، كما تعني الحياة إذ تنبئ على زوجين من كل جنس. بصورة عامة هو ذاته الهدف الذي قصدهت. التجميع والاستئناف والابتداء كلها مسائل تمنيني كثيرا. لهذا أقبل الليغوريا الطوفان ونوح للتعبير عن "النقّاس". كذا النقّاس كانت تنوّل إلى جمع "العرب والعجم والبربر، وكل ما عاصرم من ذوي السلطان الأكبر" عسى أن تقول كل شيء، أن تملك بالجوهر في حركته غير الرؤية المنسوبة داخل تجاوير الزمان والمكان.

وفكرة لملة الشعوب تعني ضريا من الكوسموغونيا، أي القصة التي تحكي البدايات، وتقول الاستهلال. كذا النقّاس تنوّل إلى التعبير عما به كانت بدايات المتوسط خاصة، في ذلك الحوار العجيب بين اليونان والرومان والعرب، في صدام خلاق ابتدع الفلسفة، والحب، والخير والشر، ابتدع الله

والسيرك والنخاس والتنجاس والمجاميع القصصية والتناج والخنجر والجسد... وغيرها من القصص القصيرة، تدور جميعها حول معاني الإقبال والإدبار في التماثل مع هذا الكائن الروحاني الأرضي، الإلهي الترابي، البعيد القريب، العجيب الساحر والبسيط المتاح؛ عليه فإنني أبوح هنا بأن الأدب برعته قد لا يمدو أن يكون ترددنا بين مختلف إشكالات الوجود الكبرى، وهل المرأة غير واحد من أهم إشكالات الوجود؟

■ لا أعتقد أن الروائي العربي اليوم انقلب إلى نخاس؛ أنا أرى ذلك فعلاً، فهو يحشو نفسه بالنخاس والقيل وأجساد النساء.

كيف يكتب بوجه الجسد؟

- إن الاكتفاء بالنخاسة (على معنى الإجابة السابقة) يُعدّ تقصيراً صريحاً، خاصة في مستوى الرواية. لهذا فإنني أعتقد أن الروايات (أو الروائيين) التي تشهر إليها (أو تشهر إليهم) لا يمثلون النموذج العربي الأوسط، أو النموذج الأكثر شيوعاً بين الأدباء. لهذا فإنني أود أن أشير إلى أن الروايات الجسدية أو الروائيين المجددين، أرفع من مجرد معنى النخاسة، أو المفاهيم الحافة به. وأسوق على سبيل الذكر لا الحصر رواية مثل "فساد الأمكنة" لصبري موسى، حيث تنتهك المرأة، بل تباع وتشترى في سوق السياسة وتشابه المصالح المشبوهة. يحدث ذلك من قبل طفحة يربغ الكاتب في تصوير صلتها بملك مصر، دون أن يجعلها الأكثر سيطرة على خطوط الناس والمجتمع، إنما قصاراه أن يُلمح إلى وجودها، بل وانتشار ممارساتها، وسيطرتها على أصحاب القرار وأولي الأمر. أمّا أولئك الذين يعملون من رواياتهم ذكائن لمرض أجساد النساء فإنهم الخاسرون أولاً وأخراً. فالرواية تتوسل بالفن لتخيّل الواقع، أو قل لابتداع واقع آخر يوازي هذا الواقع الخارجي ويتخطاه، والفن يسقط بالواقع في المباشرة.

وما أتوق إليه في رواياتي يُختزل في سمة التعاطي مع نساء الواقع ونساء الفن بكيفيات غير تمثيلية، أي غير مباشرة، لهذا ففي النخاس مثلاً تجد نفسك في عالم حمسي تماماً، لكنه حسن الخُفر والحيا الفني (لا الحياء الأخلاقي العام طبعاً). فوضيأتي للكاتب بسيطة، أعمل بها قبل غيري، كلما سقطت الكتابة في المباشر هجرت الفن، وضعت بالعماد الأوحده لوجود الرواية، فالمؤلف ليس في مجال حديث اجتماعي أو سياسي، أو أخلاقي... إنه في مجال فني يرتفع فيه النموذج المتعامل معه من المادي إلى المجرد، ومن الأرض إلى الجميل القصصي كلما تركنا التصريح واكتفينا بالتلميح الدال.

■ تربيّت على فضاضات الجن والسعر والأولياء، فإذا بك تتنقل اليوم إلى الممارسة السياسية؟ هل هناك نقطة التقاء بين الساحر والحاوي والسياسي والروائي؟ هل تعتبر نفسك مثقفاً عضواً بمباراة غرامشي؟

- فعلاً أعتقد في وجود نقاط تقيا بين الساحر والحاوي والسياسي والروائي، أو قل أن هذه المجالات أقرب إلى بعضها

ما زلنا نتوق إلى توظيف المقارنة بين المدوّتين العربية والفرنسية في بلاد المغرب لتجاوز الموازنات التاريخية والاجتماعية والسياسية نحو البحث في إنشائية النص الروائي المغربي بصورة عامّة

والشيطان، والحرب والسلم، ابتدع القمع والشهير والعمل والزيت الذي يكاد يُضيء البث دوماً أصبوا إلى كناية نص مثل النخاس، وإنني الساعة اشتغل على موضوع آخر يُتيح بالنسبة إلي الكثير من إمكانيات التجميع التي تشهر إليها، وهو موضوع "الكثرة" و"التعدد" و"التكسر" التي تسكن الكائن البشري، أو قل تسكنني، وتعبّر عن هجنتي وتعددي. ها هنا أقدم صورة الكوميديان القادر على تمثيل جميع الأدوار دون أن يتقمص أيها منها تَقَمُّصاً نهائياً. هذه هي المواضيع الكبرى التي تغريني، بل تغريني للإسماك بما يسرّ حقاً الإسماك به في وقت يتحتم على جنس الرواية أن يقول الكثير، بل يتعمّد عليه أن يقول كل شيء!!!

■ كيف ترى المرأة؟ بين الفنان أم الشاعر، أم النخاس؟

- بعبون هؤلاء جميعاً المرأة كائن خارق بالنسبة إلى الرجل (كما أن الرجل كائن غير عادي بالنسبة إلى المرأة)، لهذا ينبغي أن يتحفّز ذهنه، وحواسه وخياله، وكل ذكائه لإدراكها والإلمام بالعامل السحري الذي تشيعه في ما حولها. وموقع المرأة في الأدب أجل من موقعها في الحياة وأبقى. لذا فإنني ألتج على ضرورة أن يتماضد الفنان، والشاعر، والنخاس للإحاطة بهذه الظاهرة التي تتأبى على الإحاطة: الفنان كي يحيطها بهالة من التقدير، والشاعر للشغني بالآثاء، والنخاس لاختراق كيانه وتلوينها لأداء مهمات أرضية؛ لا هذا هو التناقض الأميل الذي يقوم عليه وجود كل امرأة، والذي ينبغي التعامل معه بكيفيات مختلفة متفاوتة.

الشعر والفن والنخاسة تتعامل مع هقة يمسر التعامل معها، مع زئبق يمسر الإسماك به وتدوييه. وجنر الفتنة مثلاً تدرك مستوى الدلالات. لهذا فإن ذلك يتطلب تعدد سبيل التعامل معه. فهو يقوم على:

- الغواية

- الحرب / وبمد الشقة

- والفنان هو الشيطان

- السحر.

لذا نؤكد أن تحافظ المرأة الفاتنة بمرسب من الفنانين والشعراء والنخاسيين كي يسهما في تمداد الآثاء، والوقوف بين يدي غوايتها والخضوع لها، والخروج عليها وانتهاك حرمتها. هذا التناقض الأميل في كيان المرأة هو الذي رغبت بلا شك في الإسماك به بصبر رموز (الفنان والشاعر والنخاس)، وهو بلا شك لب الأمر كله في لعبة التبادل الأسر التي تحدث بين المرأة والفن.

ولك أن تنظر في مختلف تجاربي في مجال الرواية ولسوف تظهر بما يؤكد هذا التعدد في التعامل مع المرأة فهي محل الرغبة، ومنطلق الإثواء، وباب أبواب اختراق المقدس، "مدونة الاحترافات والأسرار" تؤكد هذا وراضية



صلاح الدين أبو جه

الحسيني في العمود القديمة: الليل، والأمطار الكثيرة تهيم فوق البيوت، وأشجار الأكاليبوس الكثيرة تتخلل الرياح أوراقها وتتشوش فيها طيور شتى تحدث زقزقة غريبة في الزئج الأخير من الليل.

وتهيم الأمطار فوق الأطلال المسمية التي تعمر البراج بين الولي الصالح والبيوت على مرمى البصر. المخزن القديم، وبيت الديوان، ووسط الدار والقبية. . . هذان بيتان يبعد أحدهما عن الآخر كيلومترات. . . لكنني اعتبرهما بيتاً واحداً، لأنهما معا قد عرفنا طفولتي المفعمة أحلاماً بمجدة قادمة من ألف ليلة وليلة، والعقد الفريد، وحياتنا

البعض من الفضاء النقدي، الذي هو مجال الحقيقة، أو على الأقل يتوق إلى امتلاك الحقيقة على وجه العموم والإطلاق. والملاحظ أنني فيما أكتب أعني بالجانب السياسي، لكن ليس ذلك من قبيل العناية المباشرة أو الأنثية، فالفننة، والخروج، والهروب في السيرك ليست أوصافاً لأحداث وقعت بالفعل إنما هي قبيل تصوير ما يمكن أن يحدث مستقبلاً أو في زمن آخر فوق الزمان، زمن غير منظر، يمكن أن يكون زمناً متخيلاً مرتقياً بعيداً. من هذه الزاوية يبرز فهمي الخاص للزمان والمكان والأحداث في الرواية التي يمكن أن تكون عملاً استشرافياً مستقبلياً، فالبعض يعتقدون أن الرواية تصور أحداثاً وقعت وولت وأنصرفت، إنما

من خلال قراءتي دوماً أتمثل الرؤية مراً للمستقبل، لهذا اعتقد أنه في نطاق المعاهد الاستشرافية العالمية ينهني الإنصات إلى الأعمال التخيلية ومنها الرواية خاصة قصد التمكن من الإنصات للمستقبل.

ولكن أن تتأمل أعمال الكتاب العالميين، ولسوف تتأكد من أن أكثر الروايات ارتباطاً بالتراث هي روايات مستقبلية، أو قل أنه يمكن فهمها فهماً مستقبلياً، على إثر هذا الاستطرد يمكن أن نعود إلى استفهامك حول الجمع بين الساحر والحاوي والروائي والسياسي، هؤلاء جميعاً يتعاملون مع الزمان والمكان تعاملات استثنائية، لا علاقة فيه بين السبب والنتيجة. كل من هؤلاء يتدع زماناً ومكاناً خاصين، فوق الزمان المعادي أو تحت المكان المعادي. . . لا يهم. . . إنما ينهني أن تُقر أنه لا توجد مطابقة بين الزمن المعادي ومختلف هذه القياسات الخارقة التي يتدعها هؤلاء الكاذبون الكبار، هؤلاء المخترعون: الساحر والحاوي والسياسي والروائي!

التخريب الذي ألج إليه هنا هو ذلك التخريب المميّز الأصل القائم على نشدان تغيير كل شيء، ومحاربة الواقع. . . أو قل قبول الواقع والاندراج فيه ومسايرته قصد تغييره.

. . . قبول الواقع والاندراج فيه ومسايرته قصد تغييره تطبيق مع مفهوم "المثقف العضوي" كما فهمته منذ عشرين سنة تقريباً، وأحييها هنا صديقي "عبد الكريم الماجري"، المناضل في حزب آخر، لفهمه الدقيق لغرامشي، فلقد لبث نزيهاً متعالياً محايداً. . . متفناً.

■ **أرى مثلاً يحتل وجهك ملوأل الوقت، ماذا يذكر بوجهك عن ملاحم ذلك الطفل وخيال ذلك العمي الذي كان؟**

- كلامك هذا يفرحني كثيراً، وتقتر به عيني حقاً. ذلك أن الشعر والكتابة والنفس عموماً يفترض أن تكون أطفالاً، أو على الأقل أن تبقى على الأطفال بداخلنا، إذ الطفولة هي ملح الوجود. لهذا ينبغي على الواحد منا أن يحضن طفلاً داخله، بملامحه الداخلية والخارجية. تستكنني رؤى كثيرة، تعود إلى القمر، والليل، والغرف نصف المضاءة في دارنا القديمة، أو في سيدي فخرجات، حيث تعمر سيارات كثيرة ذات أصوات شتى توقع الجري في الطريق الرئيسة رقم ٣، تلك التي كانت طريقاً لحلة البهاى

والوالد والعمة والأخوات عن الفارس الذي لن يمود، والأميرة ذات الهمة، وضيافائر الملكة المسحورة، وجنود الفرنسيين والمحور، والطائرات التي تغير على مدينة القيروان، والهروب نحو الأقاصي، وبيت في الصوب البعيدة تملأ الكائنات الأخرى زواياه. . . آه الصمت الباهي ينزل السلم شيئاً فشيئاً، بل أه للصخب الآل ينتشر عبر السلم في المطبخ الواسع البعيد، البعيد المظلم في الغرف الآتية من أحلام الصبا الأول. . . هذه جميعها عناصر أصيلة تملأ أصلاً من اليوم وتنعيم ليلى ونهارى، وتندلق فوق مسطحات ما أكتب حبراً ملوئاً يأتي على الأخضر وعلى اليابس فيكاد لا يبقني ولا يذر، بل يكاد يضيه! كان بيتنا أبيض واسعاً، قد خرج من المرحلة الاستعمارية سليماً معافى، يعمل جراحه وأفرجه وينظر إلى المستقبل، وكان النظر إلى المستقبل من مهامنا! كنت منذوراً للمستقبل، وكان ذلك حلم الجميع، الأم الحبيبة التي تندهج أنفاسي الساعة إن أذكرها، والوالد العزيز صاحب الفضل كله، والأخوة والأخوات، القريبون والبعيدون، والرايو القديم، والأثاث، والقطم، والجراح القديم خلف الغرف. . . فلا حول ولا قوة إلا بالله العزيز المليم! هو صاحب الملك الدائم الذي لا دوام لسواه!

■ **ما هي مشاركاتك الإبداعية القادمة؟ هل تنتظر رواية جديدة؟ ما خطموها الكبرى، ومخائلاتها؟**

- الحق أنها مشاريع كثيرة متنوعة، وهي التي تجذبني إلى المستقبل، بها أعيش وأواصل الحياة، منها الأمل، وعليها أعمل. سأختار منها واحدة قد تحمل عنوان "القصة الحقيقية لولتك". ومختزلها أن شيخاً يدرك أنه زائل بعد وقت قصير، فيقبل على الشارع الذي فيه بيته يئمه بكيفية خاصة، جميل بعضها، مشوش كثيرها لا يمر الناظرين. أما مركز الأمر فالنوات الكثيرة التي تسكنه إذ يسكنها. هو أناس وأطياف وكائنات فعلية وكائنات مفترقة. . . تتبارى، وتتدافع وتتفاضل ويأخذ بعضها مكان البعض الآخر.

للتحديث عن هذه الكثرة وهذا التمدد أنفوس الآن في كتابة القصة الحقيقية لموتي، أما غير هذا فمشايع شتى كثيرة من أوكيها مشروعة يُسأل رياض النفوس أي نوع من الوجود أو البورتريهات التي تذكر بأصدقاء وأدباء ورجال سياسة. . . وأوهام!

خالد محمد خالد .. أناشيد الحرية

بين يدي عمر

منير عتيبة - مصر



خالد محمد خالد

السياسية دفاع عن الديمقراطية، وشروح وتصيل لشروطها وأهدافها ومزاياها.. وكتبه في مجال التربية وجه آخر لفكرة الحرية في المجال الاجتماعي والنفسي.. وكذلك كتبه عن المرأة.. وإسلامياته.. وغيرها.. إن كل كلمة يخطها قلم خالد محمد خالد في أي موضوع تصرخ بفكرة أساسية هي دائماً مصدر تفكيره، بل أهم مصادر تفكيره، تلك الفكرة هي: الحرية!!



مثل طه حسين يختار خالد محمد خالد عناوين مقالاته وكتبه ذات جرس ورنين معيب إلى الأذن فيحفظها القارئ بسهولة من أول قراءة، ولعل ما ساعده على ذلك طبيعته الشاعرة، فقد كان في شبابه يكتب أشعاراً بالفصحى والعامية أيضاً، وفي بعض جلساتي معه كان يلن له أن يتشد لي بعض هذه الأبيات.. فمثلاً عندما استشهد البطل المصري أحمد عبد العزيز قائد الفدائيين في حرب فلسطين كتب خالد محمد خالد:

صفوا رجال جيشنا وجندة
روح البطل جايه تشاهده
واحد أجازة من الجنة
وجاي يزور الكوماندا!!
وله شعر عاطفي رقيق يقول:
إنني أهوى ولكن لي طريقه
صغيفها والحب في أغلى وثيقه
وَجَنَّةُ المَلة لا أخدمها
وعذارى الورد في حضن الحديقة
كل ما أبقني من الحب شدأ
يملاً الروح سطوعاً بالحقيقه
وحبيب كلما ناديت طار نحوي
في خطى جد مشرقه
وعذول كلما أبصرنا
وجد العنتر لأهات صديقه
أحلل أم حرام لست أدري
كل ما أدري هيامي بالحديقته!!
وقال عندما اشتد الهجوم على سعد زغلول:
كان لديكم سعوداً كثاراً
فأنتم توارونهم في حفراً!!
وقال في موكب الرسول صلي الله عليه وسلم:

عرفت الكاتب الإسلامي الكبير الراحل خالد محمد خالد لسنوات عديدة، كنت طالباً في الجامعة، وكان في قمة مجده وشهرته وقد تجاوز الستين من عمره.. كان أبي الروحي طوال السنوات التي اقتربت منه فيها، حتى أنني أهديته كتابي الأول (إلى أبي الروحي) .. كان يكتب ما يؤمن به، ويميش ما يكتبه، وكان يجمع في شخصيته بين طبيعة المناضل وطبيعة المتمرد كما يصفهما العقاد في كتابه "سعد زغلول سيرة ونحبة" قائلاً: "طبيعة النضال لا تناقض المحافظة على المرفق الشائع، بل كثيراً ما تكون الجنود في ميدان القتال وفي ميدان الرأي محافظين حد المحافظة وهم شجعان مستبسلون، أما طبيعة التمرّد فتناقض المحافظة كل

المنافضة، ولا يندر أن تنشأ من الضعف والإختلال كما تنشأ من القوة والإستقواء.. وهؤلاء يهدمون قواعد مؤسسة مصطلحاً عليها، ويقومون في مكانها قواعد أخرى لا يعترف بها أحد غيرهم في بداية الدعوة إليها". فخالد محمد خالد نائر بحكم الوراثية عن أبيه وبعض أقاربه، ويحكم تجربته الخاصة في الحياة السياسية في شبابه، ويحكم الفترة التي بدأ الكتابة فيها، وظروف البلاد الاجتماعية والسياسية التي تؤكد ضرورة الثورة على الوضع القائم وتغييره.

وخالد محمد خالد مناضل بحكم تربيته في بيئة ريفية محافظة، ويحكم دراسته الدينية في الأزهر الشريف.. قد يتطرق الأمر بالناظر إلى حد الفوضى فيهدم القواعد ولا يبين غيرها، وقد يتطرق بالمناضل إلى المحافظة التقليدية والجمود.. ولكن الذي يجمع في شخصيته بين الناظر المتمرد والمناضل المحافظ، لا خوف عليه من التطرف إلى الفوضى أو إلى الجمود، لأن طبيعة الناظر تعادل فيه طبيعة المحافظ، وصفات المناضل توازن فيه صفات المتمرد.. وأنسب نظام سياسي واجتماعي واقتصادي يلائم من كانت هذه طبيعته هو النظام الديمقراطي، لأنه يعطي من يريد التغيير الفرصة للتغيير حسب كفاءته وقدرته، وهو في الوقت نفسه "نظام" له ضوابطه وقواعده كأي نظام آخر بحيث لا يسمح بالفوضى.. فالناظر يجد هرمسته للعمل في ظل هذا النظام، وكذلك المحافظ يجد الفرصة ذاتها.. ولهذا كانت قضية حياة خالد محمد خالد هي الحرية عموماً، والحرية السياسية "الديمقراطية" بالذات.. فكتبه

من يجمع في شخصيته بين الثائر المتنمر والمناضل المحافظ لا خوف عليه من التطرف الى القوضى او الى الجمود

يا عيد مولده كم ذا توافينا
تشدو فتقرحنا تشجو فتبكينا
قل للرسول إذا ما جئت روضته
أدرك شموك قد حار المداوينا
لذلك فأسلوب خالد محمد خالد ليس هو أسلوب المفكر
المفلسف الوعر الجاف الذي لا يفهم إلا الصقوة.

المؤمنين.. تمنى خالد محمد خالد أن يقضي لحظات من عمره في معية الفاروق.. واستأذن من أمير المؤمنين.. ثم أراد أن يصحبنا معه لنكون جميعاً في المعية الفاروقية.. ولكنه ينهنا أننا منكون في معية أمير ولا كل الأمراء، ولابد لمن يريد أن يكون جديراً بتلك المعية أن يمررها، ويمرر تبعاتها ومشقاتها، ومباهجها، وأفرحها، لأن "معية أمير المؤمنين ليست مثل معية غيره من الأمراء والحاكمين.. إنها شيء مختلف جداً.. فلا مكان فيها لأطباي الطعام، ومناعم الشراب، ومباهج الحياة.. لا مكان للفرش المرفوعة، ولا للأكواب الموضوعة، ولا للتمارق الصقوفة، ولا للزرابي المبتسوة.. لا مكان للراحة.. لا مكان للزهو.. لا مكان للزلفي.. من أجل هذا، كان الإقتراب من هذه "المعية" رهيباً، بقدر ما هو حبيب النفس، ويقدر ما يقضي إليه من شرف عظيم".

وتسأل خالد محمد خالد عما يذكره التاريخ والناس من سيرة عمر الطويلة المريضة الممتلئة "ويرى أن أهم ما يذكره هو سلوك أمير المؤمنين.. الخوف من الله، والحفاظ على أموال الأمة، والعمل على راحة المسلمين، والزهد في كل مناعم الدنيا وطبعتها.

سلوك الفاروق هو ما يشغل خالد محمد خالد، لأن هذا السلوك هو ما يمكنه الأرض لينفع الناس ويربيهم، فهو ليس الزيد الذي يذهب جفاء بلا قيمة ولا فائدة..

ولخالد محمد خالد عدة كتب في التربية مثل كتاب "هذا.. أو الطوفان" ولذلك جاء كتابه عن عمر كمثل للسلوك الإنساني في أرفع صوره وأقربها - بل مطابقتها- للمثال الذي تحمله به البشرية!!

وخلف كل سلوك يمرضه خالد محمد خالد ويستوضحه ويستعمل معانيه، تقف الفكرة الأساسية التي عاش لها وبها دائماً - الحرية!!

قلت للأستاذ يوماً مازحاً: إنك لو كتبت في أصول الطهي سنجد خلف وصف كل أكلة فكرة يمكن أن نردمها بكل النهاية إلى الفكرة الأم في حياته، أقصد الحرية بكل معانيها، وبإلذات المعنى السياسي لها - الديمقراطية.. كانت كلماتي مزاحجة لكن معناها كان صحيحاً، وكنت أقصد تماماً، لذلك ضحك الأستاذ ووافقني الرأي!!



يقول الله في كتابه العزيز: "يا يحيى خذ الكتاب بقوة". فكل الشرائع السماوية، والتقاليد، والمادات، والأعراف، مهمتها تهذيب النفس الإنسانية، وترويضها، وكبح جماحها،

لا، إنه يتحدث عن الناس وإليهم، لذلك يكتب لهم بأسلوب يستطيع أبسطهم أن يفهمه ويستوعب أفكاره.. وقد أخبرني أنه كتب في الخمسينيات الفصل الأول من رواية قدر لها ألا تقل عن ألف صفحة، ونشره في صحيفة أو مجلة لا أذكر اسمها.. كما أخبرني أنه كتب فكرة مسرحية.. لكنه لم يكمل الرواية، ولم يكتب المسرحية.. سار في طريق المفكر مبسلاً بأسلوب الشاعر، الروائي، المسرحي، لذلك تلقى كتبه إقبالاً كبيراً من القراء، ولذلك تصل أفكاره بسهولة إلى الأذهان.. والجميل في أسلوب خالد محمد خالد أنه رغم بساطته ووضوحه يتمتع بالجزالة والرصانة بفضل دراسته الأزهرية وثقافته المربية الواسعة.. لذلك فأسلوب خالد محمد خالد أسلوب متميز لا تصل به البساطة إلى درجة الإسفاف، ولا تصل به الجزالة إلى درجة التقمعر.. ومثل العقاد يختار خالد محمد خالد عناوين مقالاته وكتبه بدقة كبيرة لتكون معبرة وموجبة، يختارها "بالقاس" على موضوعه..

بين يدي عمر.....

لقد حكى لي الأستاذ كيف اختار أو ألهم ذلك العنوان، الأفكار والمشاعر التي راودته وأحسها وهو يفكر في اسم لكتابه عن الفاروق: مع عمر بن الخطاب أت لا تستطيع أن تكون شارحاً لأعماله وأقواله وحركاته وسكناته وكل تصرفاته أكثر وضوحاً من ضوء شمعن النهار.. أنت مع الفاروق لا تستطيع أن تكون ناقداً فهو أكبر من أن ينقده أحد، لأنه كان ينقد نفسه ويراجعها أكثر مما يمكن لغيره أن يفعله معه!! ومعه لا يمكن أن تكون نداءً - أستغفر الله العظيم... ومعه لا يمكن أن تكون مادحاً، فهمها مدحت هل ستوفيها بعض حقها!! الموقف الوحيد الذي يكتفح روقفه من عمر بن الخطاب هو موقف "المعية" - أن تكون في معيته، وهذا شرف لو لك تدري عظيم.. إنه أمير المؤمنين، وأنت واحد من عامتهم.. إنه أول من دعي بأمير المؤمنين، وهو الوحيد ممن أطلق عليهم ذلك اللقب الذي يستحقه تماماً، فهو يشرف اللقب ويرفعه ويسمو به، وهو ضيف إلى اللقب من سلوكه وعظمته وشخصيته وسيرة حياته، واللقب لا يضيف إليه شيئاً، فهو فوق كل ذلك.. فمع الفاروق إذن - أو كما يقول الأستاذ، إذا كان ذلك كذلك - هانت تقف بين يديه في إعجاب وخضوع ورهبة وخشوع وحب وتقديس للرجل الذي تمثلت فيه كل المثل العليا في الدين والأخلاق ومبادئ الحياة الفكرية والشمورية والعلمية.

لذا كان كتاب خالد محمد خالد "بين يدي عمر" أمير

بين يدي عمر



”عمر“ التفوق، لا التطرف .. والقوة، لا القسوة ..



من هو المغرور؟

هو ذلك الإنسان الذي لا يرى إلا صورته هو، ولا يسمع صوتاً إلا صوته هو، ولا يمتد بصحة رأي إلا رأيه هو.. هو الذي لا يعترف إلا بنفسه، إنه لا يعترف بالآخرين، ولا يحسن لهم وجوداً.

هل يستطيع المغرور أن يكون ديمقراطياً؟

بالطبع .. لا !!

فأول مبادئ الديمقراطية أن تعتقد أنك على صواب يحتمل الخطأ، وأن الذي يخالفك الرأي قد يكون على خطأ ولكنه يحتمل الصواب، فلا تطغى لنفسك حقاً لا تعطيه لغيرك، ولا ترفع نفسك فوق قدرها ولا فوق الآخرين.

هل كان يمكن لعمر ابن الخطاب أن يكون مغروراً؟

نعم ..

ولا ..

نعم، لأن لديه من المميزات الشخصية ما يعطيه الحق في الزهو بنفسه، ولديه من المنجزات التي حققها للإسلام والمسلمين منذ أسلم حتى استشهد ما يعطيه الحق في الفخر بما أنجزه.. ولا، لأنه عمر، عمر القوي على نفسه فلا يمكن أن يدعها تزل بالمغرور، عمر الذي يحب الله حق الحب، ويخشى الله لأنه يحبه، ويعلم أن ما به من نعمة فمن الله، وأن عليه شكر النعمة، فإذا وفق إلى الشكر فليبه شكر الله لأنه وفقه إلى أن يشكره!!

كان عمر يقول: ”لقد كنا، ولنا شيئاً مذكوراً حتى أعرنا الله بالإسلام، فإذا ذهبنَا نلتمس العز في غيره ذلكنا“.. المغرور يظن أنه فوق الجميع، وأنه ليس فوقه أحد، وعمر كان يعلم أن الله فوقه، وحسبه هذا... نعم، حسبه هذا العلم حتى لا يحتقر الآخرين، ولا يستعطي عليهم، وحتى يزهّد في الدنيا، ولا يزاحم الناس عليها.

والسيطرة على شهواتها القبيحة وغرائزها الدونية، وتوجيهها التوجيه السليم في سبيل الخير والحق.. ولكن النصوص وحدها لا تكفي لعمل كل ذلك، لا بد من القوة في تطبيق النصوص والعمل بها، لا بد أن تكون قوة الإرادة في النفس الإنسانية أكبر من شهوة الغريزة العمياء فيها، وإلا هل تنفع النفس التي شهواتها أكبر من إرادتها كل حكمة الأجيال، ولا كل شرائع السماء.. قد يعتقد البعض أن الديكتاتور هو ذلك الإنسان القوي الإرادة، الطاغوي الشخصية، المسيطر على الآخرين، وقد يكون في هذا الاعتقاد شيء من الصعوبة، لكن يجب ألا ننقل أن الديكتاتور إنسان ضعيف في أعماقه، إنه قد يخدع الآخرين بقوته الظاهرة، لكنه لا يستطيع أن يذعن نفسه، لذلك تراه يحطم العلاقات ويبقي على صفار الأفرام ليلبدو وكأنه العملاق الوحيد، يكتم كل الأواء ليتكلم وحده فيبدو وكأنه أوتي حكمة الأولين والآخرين، يظهر وحده في الصورة لأنه يخشى أن يفت بجانبيه من هو أفضل منه فيخطف منه الأضواء! نعم، إن التحليل النهائي لشخصية الديكتاتور يؤكد أنه إنسان ضعيف غاية في الضعف، لذلك فهو يريد أن يبدو في منتهى القوة، وكلما أمن في إظهار قوة جبروته وسلطانه، تأكدنا من ضعفه الداخلي واهتزاج أعماقه!! أما الحاكم الديمقراطي فهو الإنسان القوي حقاً، إنه أقوى من شهوات نفسه، أقوى من حب التملك والظهور، أقوى من الأنانية، أقوى من التسلط وفرض الرأي وحسب الوصاية على الآخرين!! فالإنسان القوي هو فقط الذي يستطيع أن يكون ديمقراطياً، لا بد أن يكون في الأساس إنساناً قوياً، أقوى من نفسه، وأقدر على ترويضها والسير بها في الطريق الصحيح!!

لذلك يبدأ خالد محمد خالد بين يدي عمر بالحديث عن قوته الجسدية والنفسية، تلك القوة التي جعلته المعدل كله، والصدق كله، والحق كله، تلك القوة التي جعلته النموذج المثالي للمجدد للحاكم الذي يخلق مبدأ الشورى في الإسلام أحسن تطبيق، أو بالتعبير الحديث، الحاكم الديمقراطي الذي كانت فترة حكمه نموذجاً للحكم الديمقراطي الحقيقي الذي لا تشويه سائبة من زيف أو تضليل.. كان عمر قوياً، لذلك كان يستشير.. وكان قوياً، لذلك كان يعود إلى الحق إذا أخطأ ولو كان الذي أعاده إلى الحق امرأة أو طفلاً.. وكان قوياً، يكبح جماح نفسه إذا رأى إنها قد زهو بالمكانة التي وصل إليها، ويقف على المنبر، ويوبخ نفسه أمام الناس مذكراً بإيها أنه كان غلاماً يرعى غنم خالاته من بني مخزوم نظير قبضة من تمر أو زبيب!! وقد يرى البعض في قوة عصر على نفسه، وعلى غيره، نوعاً من التزمت أو التطرف غير المحمود، لكن خالد محمد خالد يوضح الفارق الدقيق بين التفوق والتطرف ”الأول، يشبه النمو الطبيعي.. والثاني، يشبه مرض نمو العظام.. الأول تتمتع خلايا حية عاملة، وطبيعة سوية نامية، والثاني عرض من أعراض الملة والسقم .. والتفوق، قوة عادلة تضمن الحكمة، ولا تستعطي علي الخير، أو تتوارى من الحق ... وهكذا كان الذي مع

من اهم صفات الفاروق عمر الخوف من الله والحفاظ على اموال الامة والعمل على راحة المسلمين

في آخر مقعد... في آخر صف.. ليحرس القافلة، وليتأكد إذا كان ثمت نعمة مقبلة، أنها لم تبطله إلا بعد أن تكون قد مرت بالناس جميعاً..



أبناء الرجل وزوجته وأقاربه كثيراً ما يكونون نقطة ضعفه، فيسبون إليه بعله أو بدون علمه، يستغلون منصبه ليحصلوا على ما ليس لهم بحق، ويظلمون الناس وهم في حمى من قربانهم له، ولا يترضون لمقاب على أخطائهم من أجل هذه القربة!! لكن عمر بن الخطاب كان متنبهاً لهذا الأمر، كان ينصح علي بن أبي طالب، وعثمان بن عفان، وسعد بن أبي وقاص وهو على فراش الموت فيقول لهم: يا علي.. إذا وليت من أمور الناس شيئاً، فأعذك بالله أن تحمل بني هاشم على رقاب الناس.. يا عثمان.. إذا وليت من أمور الناس شيئاً، فأعذك بالله أن تحمل بني أبي معيط على رقاب الناس.. يا سعد إذا وليت من أمور الناس شيئاً، فأعذك بالله أن تحمل أقاربك على رقاب الناس!!

خالد محمد خالد يتناول موقف عمر من أهله وأقاربه كتمودج حي وواضح لاضطلاعهم بمسئولياتهم على أكمل وجه، فهو يفيض في شرح هذا الموقف، ثم لا يرجعه إلى الزهد كما اعتاد البعض أن يفعل، بل يرجعه إلى إحساس عمر المارم بالمسئولية: "هذا حاكم يمسك الميزان في رمية لا تماثلها رمية، وهو لا يدرك أهله عن أن يكونوا أهل حظوظ ومزايا فحسب، بل إنه ليضطرهم إلى أن يعيشوا معه فوق صراط أحد من الشفرة.. وأرق من الشفرة، حتى لكننا رَزَوْا بقرابة "عمر"، بدل أن يهناؤا به ويتبذخوا فيها.."

تقد اعتدنا أن نضع هذا السلوك المعجز لممر تحت عنوان الزهد أو التشف...

فهم يرجع ويتشف في مطعمه، وملبسه، ويحمل أهله معه على ذلك بدافع، نسميه زهداً.

ولكن الحق أن وراء الزهد، حافزاً أبعد ضوراً وأعمق جذوراً.. ذلك هو الاحترام الفريد لمسئولياته، والتفاني الفذ في الإخلاص لتهبته وواجبه.

إن المسئولية في ضميره الطاهر الحي قداسة مطلقة، وجميع الإعتبارات والمواقف تتكيف وفق مقتضيات هذه المسئولية، ولا تخضع هي لأي موقف أو اعتبار..



ومن أهم تبعات الحاكم المسئول اختياره لولاته ومن يعاونونه في الحكم، وكما هي عادة عمر فقد كان نسيجاً وحده، ومثالاً يحتذى به في هذا الأمر أيضاً.. ويتحدث

لقد تتبع خالد محمد خالد صفة الخشية في عمر، خشية الله التي كانت لا تفارقه ليلاً ولا نهاراً، دائماً يقول لنفسه "ما تقول لربك غداً" ويتصرف بحيث لا يقف أمام ربه وقد ارتكب إثماً، أو أتى بمعصية.. هذه الخشية العظيمة من الله أبعدت عمر عن الغرور وحب الدنيا، وجعلته يعطي لكل ذي حق حقه، ويقص من القوي للضعيف، ويقصص على من نفسه إذا أخطأ في حق أحد رعيته!! ويعد أن يدرس خالد محمد خالد صفة القوة الجسدية والنفسية، وصفة خشية الله، والزهد في الدنيا، والبعد عن الزهو والغرور، بواصل رحلته بين يدي عمر لمزيد من الاكتشاف.. اكتشاف الصفات المثلى التي يجب أن يتحلى بها الإنسان العظيم، والحاكم الشوري أو الديمقراطي!!



في فصل من أطول فصول الكتاب "ألنك ابن أمير المؤمنين" ينتهج خالد محمد خالد صفة من الصفات الكبرى في عمر بن الخطاب والتي تحوي داخلها صفات أخرى، تلك الصفة هي شعوره بالمسئولية، وعمله على القيام بمسئوليته على أفضل وجه يستطيعه.

وواضح هنا أن المؤلف درس خطة كتابه جيداً، فهو بعد أن يتحدث عن عمر القوي، وعن عمر الذي يخشى الله حق خشيته، يتحدث عن اضطلاع عمر بمسئوليته كما يجب.

وهذا تسلسل طبيعي، فكثيرون لديهم مسئوليات لا يقومون بإدائها، لأنهم يحتاجون قدراً من القوة والقدرة لا يملكونه، وكثيرون لديهم المسئوليات، ويملكون القدرة على القيام بها، ولكنهم يفتقرون إلى الشعور بخشية الله الذي سبحانههم على إهمالهم لمسئولياتهم، ألم يقل الرسول صلى الله عليه وسلم "كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته" وجعل مسئولية الأب في بيته كمسئولية الحاكم في حكومته، كمسئولية الخادم فيما يطلب منه كلها أمانات، وكلها يجب أن تؤدي!! إن شعور عمر بالمسئولية يؤدي به إلى الشعور بالمساواة، فهو مسئول عن الناس لكنه ليس أفضل منهم، بالعكس فقد يكون وجوده في موقع المسئولية اختيارياً من الله له وبلاءً، بل قد يكون بعض غضب الله عليه!! وصفة الشعور الكامل بالمسئولية، والاضطلاع بأدائها بقدر ما يستطيع، شرط مهم لا بد أن يتوافر بالنسبة للحاكم، وبالذات الحاكم الديمقراطي، لأن الديكتاتور لا يشعر إلا بمسئوليته عن نفسه، وعن الحفاظ على بقائه في الحكم، أما الحاكم الديمقراطي فهو يشعر بالمسئولية عن كل الناس، ويشعر أنه محاسب من كل الناس، أما عمر بن الخطاب فيشعر أن الجميع مسئولون منه، وأن حسابه ليس من الناس بل من رب الناس!!

فيذا كان الحاكم الديمقراطي مسئولاً أمام الناس، فإن عمر بشعوره بالمسئولية أمام الله يضرب مثلاً رائعاً، لأنك قد تخضع بعض الناس بعض الوقت، لكنك لن تخضع الله ولو للحظة واحدة، ومن اضطلع بمسئوليته مستحضرًا الله، لن يخون الله، ولن يخون الناس، ولن يخدعهم.. "هذا الحاكم لا تلقاه في مكان الصدارة، ولا في مقدمة المواقب إلا حين تكون المخاطر داهية، أما دون هذا فقد اختار مكانه دوماً هناك..

الحاكم الديمقراطي يساعد على اظهار خير ما في الشعب من قوة وشجاعة في ابداء الرأي

إلا وقد اشتعل حماسه، حتى لكان الكلمات تندفع من فوهة مدفع رشاش يصمعه قناص شديد المهارة، مثل الفصل الذي عنوانه "ولا خير فيها إذا لم نسمعها"!!

فخالد محمد. خالد متعمس بطبيعته، وهو متحمس لعمى بن الخطاب، ولفكرة الحرية، ولأروع نموذج لحاكم آمن بهذه الفكرة أعظم إيمان، وطيقة خير تطبيق، وهو عمر!! كل هذا اجتمع ليقدم فصلاً من أروع وأهم فصول الكتاب، لأنه يلخص كل تاريخ فكر خالد محمد خالد الديمقراطي، ويوضح إيمانه بالديمقراطية ومعناها، مع تقديم نموذج عملي لحاكم ديمقراطي هو سيدنا عمر!!

وإذا كان خالد محمد خالد قد قال لجمال عبد الناصر في المناظرة التاريخية الشهيرة التي دارت بينهما في اجتماعات اللجنة التحضيرية التي انعقدت في بداية عام ١٩٦٢، قال خالد محمد خالد إن الديمقراطية معناها قدرة الشعب على تغيير حاكمه بالطرق السلمية، فإنه هنا يتعمق أكثر في معنى الحرية والديمقراطية، بل إنه يستخدم هذا المصطلح المصري - الديمقراطية - للتعبير عن الشورى في الإسلام كما طبقها الفاروق.

كما أنه - في هذا الفصل - يوضح أن الحاكم الديمقراطي يساعد على اظهار خير ما في الشعب من قوة وشجاعة في ابداء الرأي الذي قد يكتمه الشعب ويخفيه عن حاكمه الديكتاتور، ولعل هذه الفكرة تعميق لما قاله لجمال عبد الناصر: وأنا أقسم غير حاث أن نصف شجاعتي إن لم يكن أكثر إنما استمددته في التعبير عن آرائي طوال هذه السنوات العشر من حسن ظني بك وحسن فهمي لك!!



وفي الفصل الرابع من كتابه بين يدي عمر، يقدم لنا خالد محمد خالد فكره الديمقراطي مقترراً ومركزاً، مع نموذج توضيحي لحاكم حقق مظاهر الحكم الديمقراطي في أفضل صورها مثالية.

يقول خالد محمد خالد: "لم يكن أمير المؤمنين يحمل المسئولية حملان رجل مفتون بنبوته، سلف بمكانه، مستعل بسلطانه.. بل كان يحملها بضمير الأمين على العهد، الباحث عن الحق، المستنئذ وجود الآخرين وتشكيهرهم ليأخذوا مكانهم معه، وينضجوا بأرائهم رأيه، ويعاونوا برشدكم رشده. ولقد اقتضاه هذا أن يقنص الشورى، ويحيي رأسه العالي في خشوع وتهلل لكل معارضة وشجاعة صادقة.. فإذا برزنا جلال المسئولية عند "عمر" وسموها الصاعد في السماء، فلننزع أعيننا على القاعدة التي استقر فوقها هذا البناء العملاق - ألا وهي الشورى والممارسة".

خالد محمد خالد عن موقف عمر من ولاته موضوعاً أنه كان يختار للولاية من لا يسمى إليها، ويختاره أميناً فوقاً، ثم لا يكتفي بذلك بل يبذل له التوصلح التي تجعله حاكماً صالحاً، ثم يتابعه وهو في ولايته، ويحاسبه إذا أخطأ أو شكا الناس منه، ويشجعه إذا وجده محسناً!!

ثم يتحدث المؤلف عن مسئولية عمر تجاه أموال الأمة .. فقد كانت الأموال كثيرة جداً بعد أن فتحت جيوش الإسلام امبراطوريتي فارس والروم، وكان عمر يحافظ على هذه الأموال، ويقسم الدنيا ولا يقعد بها إذا أنفق درهم في غير وجهه. كان عمر يعطي رواتب لكل الناس تكفيهم حاجاتهم، وكان يشجع الناس على استصلاح الأراضي واستزراعها، وعلى التجارة وتتميتها، وكان يعفي من الجزية غير القادرين على أدائها من أهل الكتاب!! إن مسئولياته المباركة دفعته الى نهايات الطرق، وقمم المثل، فجاءت تصرفاته كلها تمثل أقصى ما يستطيع الكمال الإنساني أن يبلغه.. فتجاه مسئوليته عن نفسه وأهله، يحملهم كل مفارم الحكم، ويهرمهم من كل مفارمه..!! وتجاه ولاته ومعاونيه، يخترهم بنفسه.. ويلزمهم صراطاً مستقيماً أحد من الشفاعة، وأرق من الشفاعة..!! وتجاه أموال الأمة، يبلغ أقصى درجات الحفاظ عليها والزهد فيها..!! وتجاه الجبازين المتآفة، يبلغ أقصى أسباب الشدة والحزم..!! وتجاه الضعفاء واليسطاء يبلغ غاية المدى في الحذب واللين..!! إن مسئوليته تقوده وإنه ليباشرها بروح الحبث المبادئ الأواب... إن عمر الحاكم، حجة الله على كل حاكم.. فإذا قال حاكم ما، ساعة حمائه، يا رب عجزت. قال الله له: وماذا لم يعجز عمر ..!!



كان خالد محمد خالد في شبابه خطيباً مفوهاً، وكان محمود فهمي النقراشي باشاً يقره منه، ويستفيد -في الانتخابات واللقاءات الجماهيرية- من قدراته كخطيب على إقناع الجمهور..!! لذلك تجده يكتب وكأنه يخطب، إنه يتحدث الى القارئ وكأن القارئ يجلس أمامه!! وهو يكتب بحماسة الخطيب، وحماس المؤمن بالفكرة التي يكتبها - وقد مسألته مرة عن عاداته في أثناء الكتابة فقال: ليست لي عادات، البعض يكتب فإذا وقع بجانبيه على الأرض مسمار يترك الكتابة ولا يستطيع أن يواصل، أنا أكتب في أي جو، وإن كنت الآن عندما أكتب ويلبب أحفادي حولي أخرجهم من الغرفة وأغلقها لأكتب، أنا في بدايتي كانت عندي عادة إذا خاطرت بيالي فكرة جيدة أو معنى جميل أترك مكانتي وأسجد لله شكراً سواء كنت متوضئاً أم لا، الآن لا يحدث هذا لأن حركتي قلت، وأنا عموماً عندما أكتب أحب سماع الأنشيد!!

قلت: الأنشيد الدينية أم الوطنية؟

قال: الأنشيد الحماسية؟

قلت: تعطيك حماسة في الكتابة؟

قال: لا، الحماسة موجودة، لكنني أحب ذلك، فجو الحماسة يملأ الغرفة ويكون مناسباً لأن أكتب!!
لذلك إن تجد فصلاً من فصول الكتاب - بين يدي عمر -

اغلب الظن أن عمر لو رأى انهيارنا اليوم بديمقراطيته وإنسانيته وعظمته لرمقنا بنظرة ملؤها الدهشة والعجب

كان يرسم صورة الإنسان المثالي الذي تشرق عظمته على الدنيا، وتضيء بنورها سبيل الإنسانية. واعتقد أن كتاب "بين يدي عمر" هو تقديم لنموذج الإنسان الكامل الذي دعا خالد محمد خالد قراءه أن يكونه في كتابه "الوصايا العشر لمن يريد أن يعيش"، ذلك الإنسان المحب، القوي، الشجاع، البصير، الفاضل، المسئول، المؤمن فوصايا خالد محمد خالد عشر هي: أهلت عصور الحب فودع الكراهية ... لا تدع الخوف يفكر لك، أو يشير عليك، وطهر منه إرادتك، وعش قوياً .. أصبح قريباً من الشاطئ .. واركنك انظف الأخطاء ولا تقاض على الفضيلة بشيء .. أحمل روح الرواد .. وابحث عن النروب غير المطروقة، واجعل مناهط سعيك: "ما لم يفعله من قبل أحد" .. لا تمسّ وعلى عينيك عصابة .. وامض بصيراً .. في يمينك: "إلى أين" ؟ وفي يسارك: "لماذا" ؟ .. عش صديقاً طيباً، ولكن "اسمك" نداء النجدة للمكروبين .. ولكن "قلبك" مرهقاً الراحة للمتعبين .. اقرأ في غير خضوع .. وفكر في غير غرور .. واقتنع في غير تعصب .. وحين تكون لك كلمة، وأجه الدنيا بكلمتك .. تقبل وجودك، وقوربه .. واحتتر حياتك، وعشها، وأبق إلى النهاية حاملاً رايتك .. ولِّ وجهك شطر الله، فإنك حق .. وضع يدك في يده .. فإنه نعم النصير .. وطد مسئوليتك بالحرية .. وحسن حياتك بالعدل .. واترك للوجود شذاك ..

وخالد محمد خالد يقدم عمر بن الخطاب كنموذج للإنسان الذي ارتفع بنفسه فوق مستوى البشر. ويقول - ملخصاً كل ما ورد في الكتاب: "إذا اجتمعت هذه الفطرة السوية القوية، وهذا الإيمان الوثيق بالله، وهذه الأمانة الكاملة في تحمل المسئوليات والوجود والحياة، مع ذكاء رجب، فماداً يبقى من المكرمات والعظائم حتى يكون الكمال الإنساني قد تجسّد بشراً، ونهض على ساقين" ١٩٩٠م يضيف خالد محمد خالد إلى الصورة التي رسمها لعمر لسه أخيرة، وهي البساطة العميقة، تلك البساطة الخالية من كل زهو وصف وغرور.



وهكذا نرى أن خالد محمد خالد يقدم في "بين يدي عمر" الصورة المثالية، والتي تحققت في شخص عمر وحياته، للإنسان العظيم الذي يتمتع خالد محمد خالد أن يحاول كل إنسان الأخذ من صفاته وفضائله على قدر ما يستطيع .. كما أنه يقدم عمر كمثال حي لفكرة الديمقراطية، ففي عمر تتمثل كل الصفات التي يحتاجها الحاكم ليكون ديمقراطياً، كما أن عمر وحده في كل تاريخ البشرية الذي طبق فكرة الديمقراطية دون خطأ، وبلا هفوة أو سقطه واحدة!!

لقد نجت الشورى في عهد هذا الرجل الكبير من كل ضائقة وأزمة، ذلك أن أزمة الشورى توجد عندما يوجد الحاكم الذي يحب السلطة أكثر مما يحب الحرية ... وعمر لم يقل تقبض ذلك فحسب، بل إنه نظر إلى السلطان كما ينظر المضطر إلى لحم الميتة ..

وعلى الرغم من أنه جرد العظمة حين مارسها من كل زهوها، ومن كل إغرائها، ومن كل ضراوتها، فقد ظل ينظر إليها نظرتة تلك، وظلت علاقته بها علاقة من حمل عليها، لا من سعى إليها. ولقد كان دائماً يعد الشعب وبهيشه ليكون هو الحاكم الحقيقي، وليكون الخليفة الحق له يوم ينهب عن هذه الدنيا.

"اغلب الظن، أن عمر لو رأى انهيارنا اليوم بديمقراطيته وإنسانيته وعظمته. لرمقنا بنظرة ملؤها الدهش والعجب. فهو لم يكن في كل رواقه هذه، يحسب أنه يأتي أموراً غير عادية، وهذا هو جوهر العظمة ...

عظمة رجل يدعو بالرحمة لمن يهدي إليه أخطاه ...

لن يقول له: لا ... يا عمر ...

ألا حيا الله أمير المؤمنين.

وتحية طيبة للبشرية التي أنجبتة، وللدن الذي رباها .."



ثم يتناول خالد محمد خالد صفة مهمة جداً لا بد أن تتوافر في كل من يتولى أمراً من أمور الناس، وبالدأت في الحاكم الديمقراطي، تلك هي صفة الذكاء، فالذكي الفطن يعلم أن الحق أكبر من أن يمتلكه شخص بمفرده، وهو لذلك يعطي الآخرين الفرصة لمعرفة الحق والجهر به، ثم يستخدم ذكاءه في معرفة الصواب في ما يسمح من آراء شتى في موضوع ما.

وقد كان عمر نموذجاً للذكاء والفطنة، لكنه ليس الذكاء النظري المجرد فقط، إنه ذكاء عملي مفهوس بمشاكل الناس، يحل نفسياتهم، ويدرس مشاكلهم، ويقرر على ضوءها حلولاً عامة لا تحل مشكلة واحدة، وإنما تحل كل المشكلات المماثلة.

وهكذا يحل خالد محمد خالد صفة الذكاء في عمر بن الخطاب، فيجد أنه ذكاء إلهي، فهو من الله، وهو في سبيل الله .. "الذكاء البشري يقترب غالباً بالطموح الشديد، والسمي الدائب وراء المزيد من أمجاد الدنيا والعلو فيها .. وهنا نلتقي بأبهى خصائص ذكاء بن الخطاب ...

لقد كان ذكاء رهبانياً، لا يعمل في خدمة صاحبه، وإنما يعمل لله، ومع الله، في سبيل الحق والخير والرحمة .. أجل، كان ذكاء رجل وأب .. من الله ماتاه .. وإلى الله مرده .. وفي سبيل الله نشاطه، وتوقده، ورؤاه .. ٦١٠٠٠ ..



في مقدمة كتابه "رجال حول الرسول" يقول خالد محمد خالد إنه يبحث عن نبض العظمة في هؤلاء الرجال. إنه مشغول يرسم صورة العظمة في البشر، لكنها ليست عظمة القوة الجسدية، ليست عظمة فتوة البدن والمغالية، إنها عظمة الروح، وكمال النفس الإنسانية.

وهو في كتابه عن عمر لم يكن يبحث عن نبض العظمة، بل

خصوصية الكتابة الشعرية داخل ديوان "لوعة الهروب"

للشاعرة فاطمة الزهراء بنيس *

الدكتور محمد المعادي - المغرب



فاطمة الزهراء بنيس

الديوان، سيقف أمام تضديد تيمي ومفهومي نموذجي تحدد من خلاله الشاعرة مفهومها الخاص للكتابة الشعرية، انطلاقاً من العلامات النصية الصغرى المثبتة على الغلاف الخارجي للمجموعة: لوعة الهروب، شعر، ثم النص الموازي المثبت على غلاف الديوان.. إلى العلامات السيميائية الكبرى المتطلقة

١- النصية وأفق الانتظار:

سأطلق في تقديمي لهذه المجموعة الشعرية الجديدة للشاعرة فاطمة الزهراء بنيس من ميكانيزمين تقديميين اثنين:

النصية لفولفسفانغ إيزر (١)، وأفق انتظار هانس روبرت يابوس (٢). فإذا كانت النصية عند إيزر تعني توفر النص الأدبي عموماً، والشعر خاصة على مجموعة من البنيات الفنية اللغوية والصورية والتركيبية والإيقاعية التي تحدد انتماءه إلى جنس أدبي مخصوص، فنقول مثلاً، هذا متن قصصي، وذلك مسرحية، وهذه رواية.. وذلك نص شعري.. ونقول مثلاً وفق تناول نصي ميكروتنجيمي محدد، هذا النص تجريبي، وذلك تكريسي.. وهذا تسددت أصواته، وذلك أحادي الصوت. وهذا النص مفتوح وذلك منغلِق إلى غير ذلك من أشكال التمنّجة التجنيسية الدقيقة، فإن ميكانيزم أفق الانتظار عند يابوس يفتح على وجوب توفر شارئ النص على حظ كبير من المعارف والخبرات والمهارات المكتسبة التي تساعد على تجنيس نص من النصوص في الزمن من خلال ممارسة ومباشرة مختلف المهن النصية التي تعود أو لا تعود إلى خلفية مرجعية فنية وجمالية وفلسفية واحدة..

وهكذا سأحاول اكتشاف خصوصية هذه الكتابة الشعرية داخل ديوان "لوعة الهروب" من خلال تحيين هذين الميكانيزمين التقديميين على الشائكة التالية:

١- النصية:

١-١- التيممة أو تجميع المعنى

النصي داخل الديوان:

إذا كانت القراءة حسب رولان بارت في كتابه "التقد والحقيقة"، إعادة لكتابة النص من جديد، وكان القارئ بمفهوم "إيزر" لابد أن يشارك في تجميع المعنى النصي من خلال إدراك بنياته الكلية الكامنة فيه، فإن القارئ لعلامات هذا

مكونة في الأصل من مسند/لوعة، ومسند إليه/ الهروب. وكلاهما يشكلان معاً جزءاً من الحمل الاسمي. باعتبار اللوعة مبتدأً مضاعفاً، والهروب مضاف إليه، ليعبئ شرط التناول والتقدير قائماً بالنصبة لمصطفى الذي عليه أن يؤل أو يقدر الخبر. أو يجعل هذه الجملة خبرية لجهداً محذوف تقديره هذه. فالأمر إذن يتعلق بإحالة نصية بعدية. ذلك أن الجواب عن مضمون هذه الإحالة موجود داخل الديوان ومن ثم يجب على القارئ أن يقرأ النص قراءات معيّنة ليتمكن من ملء هذا البياض الدلالي الذي يطرحه العنوان.

- النص الموازي الثاني/شعر:

إن التماثل في غلاف المجموعة الشعرية سيحدد الذات الشاعرة قد جسدت عملها بكونه عملاً شعرياً، وهذا يعني أنها تراهن منذ بداية التفكير في

لدال الكتابة الشعرية ومدلولها لغة، وصورة، وإيقاعاً، وتركيباً، ورؤى نصية أسلوبية وفنية وجمالية تحدد مفهوم الكتابة الشعرية عند الشاعرة ..

١-١-١- العلامات النصية الخارجية

المثبتة على غلاف الديوان:

-النصوص الموازية:

إن النص الموازي أو المناصصة par-atexte هو ذلك النص الذي يوجه النص الرئيس للذات الكاتبة في عمل من الأعمال الإبداعية.. ويشمل النص الموازي، المناوئين والاختراقات النصية، والنصوص الخارجية المثبتة على الغلاف التي لها علاقة بالنشر، نشر كتاب أو إعادة نشره (٣).

- النص الموازي الأول/ لوعة الهروب: يتكون هذا النص الموازي من وحدتين لسائيتين اثنتين: اللوعة ثم الهروب، والجملة كما تبدو نصها جملة بسيطة

كتابة هذا العمل، على أن يكون ما كتبه شعرا، فما الشعر إذن؟ وما مفهومه؟

إذا كان لفظ الشعر لفظا شائكا متفننا و عصيا على التعريف ذلك أنه لايمكن، بأي شكل من الأشكال أن نجد تعريفا اصطلاحيا محصدا لهذا الجنس الإبداعي الهادخ . فكل التعاريف الكونية لهذا الشعر في نظرنا نسبية . وفي تقديرنا الخاص الشعر إحساس بالجمال .. الإحساس الذي يحيل على الحواس البصرية والسمعية واللمسية والذوقية التي تخلق هذا الحسن والإحساس بالشيء .. فامل الشعر إذن، إحساس بالوجود بواسطة هذه الحواس .. ذلك أننا نقرأ الشعر فنحس ما به من جمال اللغة والإيقاع والتصوير .. وننظر إلى جسد القصيدة التي هي أصل من أصول التدريب الروحي للذات الشاعرة .. فننشئ وتواصل .. ونسمع الشعر من فم الشاعر فنشوق حلالاته وجماله الذي هو في الأصل تناسق وتناغم خناسق البناء وتناغم العناصر الشعرية تناغم الروح والجسد .. هذا هو الشعر، إحساس بالجمال .. ومن ثم وجب على قارئ الشعر أن يربي حواسه على هذا الجمال في اللغة والصورة والإيقاع والرؤيا الشعرية .. فكيف هو عالم شعر شاعرنا التي نمود صلة القراء بها، إلى سنوات التسعينيات من القرن الماضي، وهي تطلع عليهم كل مرة بقصيدة عبر صفحات الجرائد الوطنية .. وبالمنااسبة فريتوارها الشعري مسترجم مما يجعل تجربتها الشعرية، تجربة مألوفة لدى القراء الذين تنمو مراحلها الشعرية منذ بداية كتابتها الجينية الأولى، إلى أن استتب نضج عود هذه الكتابة .. وهماي الآن تطلع علينا بهذا المولود الشعري الأول الذي هو في الأصل واحد من بين ثلاث مجموعات شعرية ستري النور قريبا .. هما الذي يميز الكتابة الشعرية داخل هذا الديوان؟

١-٢: الرؤيا التيمية داخل المجموعة:

إن التماثل في تجربة فاطمة الزهراء بنيس الشعرية، سيقف على خاصيتين تيميتين الشتين:

خاصية الاحتراق واللوحة والتوقد .. التي تطبع الكتابة التيمائية عموما .. وهي خصلة شعرية ليست سلبية على الإطلاق .. فهذا عالمها الخاص، وهي

تحاول الكتابة عن هذا العالم الموشوم بالضيق ، وبالشبه . فيه الكينونة الإنسانية، وضيق القيم داخل واقع نشأت فيه القيم والعلاقات الإنسانية النبيلة . تقول بنبرة أنثوية هادرة مضخمة بأنوثتها حتى النضاع من قصيدة " لاستغثروا ":

لاستغثروا...
إذا اندفعت من اليكم
صرخات تتخبط في ألعاب
ودلت من جسم
مئات الرؤوس
كل رأس شرارة وهم
لا تستغثروا...
إذا كشف الرداء
عن سكاكم
وطالبن بالقرار
من فراضكم

إذا عشقتهم فهن اللقاء
ولم تلمسوا
غير النفور
لاستغثروا
فصصادكم عصيان
ولكل حكر لوار" (٤)

فلتأمل جسيما نبرة الرفض والاحتجاج والتمرد والتمنع والعصيان في هذا المقطع الشعري، نبرة تستغرق قصائد كثيرة من الديوان كما في قولها مثلا من قصيدة " ألفه المحال ":

" أي جرم؟
إذا احتلني نزع الكيان
وبالطيران
على بساط الود
أغرقتي الطيبة
هأعدوا لي ميلادي
أعيدوا لي ميلادي
لأعلن انتصالي
لهذا المحال" (٥)

ولنستمع إليها أيضا في هذا المقطع الشعري من قصيدة: " هوية ضائعة ":

١٠٠-ج-د-ر-خا
تعرينا من كل شيء
ضاجعتنا السكاكين
في ليل
هجرة صوت العصافير
وحينا وحدنا
بعضنا لسان الصفيحة
يفعنا خبز الصفيح
نرتدي طمر الفراخ" (٦)

حيث نجدها تتطلق في تمبيرها عن دواخلها الأنثوية التي تصطرع احتجاجا وتمردا وخسومة هادرة بلغة مكشوفة عارية من الزيت والتمسح والخفوع .. تقذف من أعطافها، المصيان والمرارة غير راضية بنصبيها من القسمة الكونية التي جعلتها أنثى داخل مجتمع أعراه ومواضعاته وقوانينه ذكورية .. وإلى جانب هذا التطرير الأنثوي اللاهث الذي يتلفع تعبير الشاعرة في هذه المجموعة الشعرية، تبرز الخصلة التيمية الثانية في شعرها صامدة موصلة واقفة كالرمح . خصلة الانتماء الملتمز بقضايا المروية والوطن .. فقد خصصت كثيرا من برحها الشعري للكتابة عن هذه الموضوعات الشعرية التي نادرا ما تستوقف الشواعر . تقول من قصيدة " نعمة الحجارة ":

ما زال في القدس نبت الحجارة
والموائد لم تكتمل بعد
سقطت أولاها شهيدة
اتكفى على عودك
أحملي ما تبقى منك
فهذه الحقبة
طعم الخيانة
وذاك الوعد الأسود
منقل بالفتاعة
يتسكك
يشكل في سفرلك
جرح الطفولة
هاتركي للحداد
أن يمتل دوره
واتركي أتباع السلامة
فيها تركوا
الدم في مقلتيك ورد
الورد ماء
ولما حيا
تلك هي نعمة الحجارة" (٧)

تعري الواقع المرير المؤود والميوود .. وتدين تقاصمه الرسمي الذي تخلى عن كينونته العربية أرضا تجيش فيها القهر والضيق والحرمان والخطف والموت في واضحة النهار .. من غير أن يصرك المسؤولون عن استشرار هذا الذل والمهانة .. ساكنا . وعلى الرغم من ذلك لن تتوقف لغة المقاومة ، ولن تتركبن إلى الصمت .. صامات القدس قادرة على أن تثبت حجارة .. ويظل الحلم دستور المحارب لاثا بالقلوب والنفوس المتعطشة لبسمة

الحرية.. للبقاء واللعش الحر الكريم..
هكذا إذن توثق الشاعر فضاعها
الشعري الباذخ.. أنوفة شامخة، وثورة
كاسرة، واحتجاجاً مطلقاً كعادة نساء الله
في أرضه.. لتتقل من خدر الأنوفة التي
تضج ألماً وحنيناً.. لتلتحق بركب الالتزام
بقضايا العروبة والوطن، وأصفا صفاقاً
ما حدث من الهزائم العربية
والسقوط.. بلغة قمة في التمرد والإدانة
والتمنع والمصيان..

٢- سيمياء الأداء الشعري داخل

الديوان:
إن المتأمل في مكون الأداء الشعري
داخل هذه التجربة الشعرية، سيجد
الذات الشاعرة تراه من فيه على تشكيل
أدائي رفيع، لغة ومصور، وإيقاعاً.. وإن
اعتبرت مكونات هذا الأداء التعبيري
والتركيبي والصوري، ثرية بسيطة كثيراً
ما كانت تليل من عمر المخاض، فتتمسح
الولادة ويكثر الصراخ والألن واللاهث
الذي يتعمد به عرق الجبين، على شاكلة
الكثير من شمراء الحساسية الشعرية
الجديدة الموسومة بكونها ثرية..

٢-١: اللغة والتخيل/ الصورة الشعرية:

لعل أهم ما يميز الكتابة الشعرية
داخل ديوان "لوعة الهروب" للشاعرة
ضاطمة الزهراء بنيس، قوة الإبداع،
وجمال البلاغة، وحسن السبك الفني
الرفيع. ذلك أن الذي يميز كتابتها
الشعرية، الصورة الجامحة والرهبة
التي تأخذك إلى عوالم شعرية أثرية
نسغها الخرق والتمعة والغاية والمفارقة
للمألوف من القول. تقول من قصيدة "اعترافات": ص ٤١

أنا ما كتبت
إلا لأخترق جدار الصمت
لأهب طوقاً آخر للأنوفة
لأثير المنسفين حق البوح
وها أنا...
ها أنا يجبروت القصيدة
أهزم منطق الليل (٨)

حيث تشكل الصورة الشعرية داخل
هذا المقطع الشعري، من علامات لسانية
مألوفة وبسيطة وعادية، لكن إصرار
الشاعرة على أن تكون لغتها غير عادية

جعلها تسج، بهذه اللغة العادية، عوالم
تخيالية مفارقة تنتهي بنهاية صادمة تخرق
أفق توقع القارئ الصامع الذي لم يكن
يخطر مثل هذه النهاية.. الشيء نفسه
ينسحب على قولها من قصيدة "هوية
ضائعة":

تمرينا من كل شيء
ضاجت السكاكين
في ليل
هجره صوت العصافير
وبقينا وحدنا

يمضنا لسان الفجيرة (٩)
فهي تصر على أن تكون صورها
الشعرية، كثيفة، دالة وخارقة لأفق
انتظارات القراء، صادمة لتوقعاتهم..
تصلها من البوح ما تستطيع وما لا
تستطيع، ولا تهتم بها في أذن المتلقي إلا
نايضة بالخرق الأخاذ.. والجمال المتوقد..

٢-٢: الإيقاع:
إذا كان الاشتغال على اللغة والصورة
الشعرية سمة أساسية لافتة في هذه
التجربة الشعرية، فإن الاشتغال على مكون
الإيقاع يبدو هو الآخر وظيفها داخل هذه
المجموعة يعد أن تحررت الذات الشاعرة
من إرغامات الإيقاع التقليدي بصنمية
الوزن فيه، ونمطية التقفية. وهكذا
استعاضت الشاعرة عن هذه الصنمية
الوزنية، باليات إيقاعية جديدة ومفارقة
كإيقاع الجملة اللاهثة التي تغلو من
علامات الترفيع التوجيهية والتمييزية.
فتتحول الوحدات الإيقاعية داخل
القصيدة، إلى وصلات إيقاعية متعاقبة
تأخذ الواحدة منها جفقت الأخرى.. تتدرج
هادرة الصوت والدلالة كزقزق سريع إلى
مصب سحيق هو أذن القارئ الصامع.
كقولها مثلاً من قصيدة: "ربيع الكتابة":

هذا الربيع .
تجوع حولي عصافير الكتابة
إنها اللذة تبثت لتروي هذا الجفاف
فارقصي قليلا
وغني كثيرا
واعبريني بلطف
لنزلت معاً نضيد الملامة (١٠)

فقد خلت من المقطع الشعري كما في
كثير من نصوص الديوان، علامات
الترفيع: فواصل، ونقط، وعلامات تنعيم..
ليتحول المشهد النصي بهذا الخلو وهذا

الغياب، إلى جملة شعرية سريعة متفسفرة
الدلالة تنشد الذات الشاعرة بتلطم
واضع ومكشوف وهي تخرج من دواخلها
المتوقفة الألم والعتاب.. وإلى جانب تقنية
هذا اللمث الإيقاعي، انتضت الشاعرة آلية
إيقاعية ثانية، هي آلية الترجيع التكراري
للتواليات نصية وإيقاعية مخصصة تتراوح
بين ترجيع وحدة لسانية واحدة، أو ترجيع
جملة إيقاعية كاملة استغرقت كثيراً من
قصائد المجموعة. كترجييعها لوصلة "هذا
الربيع" في قصيدة "ربيع الكتابة" وترجييعها
لـ "سيمطر عياني" في قصيدة تحمل نفس
هذا التعبير، وترجييعها لـ "أه منك" في
قصيدة "بصيص شارد" وترجييعها للوحدة
الإيقاعية "ماذا يكون بي" في قصيدة "لوعة
الهروب".. وهكذا يتحول الاشتغال
النصي على هذه التقنية الإيقاعية، إلى
اشتغال على مكون نصي وموسيقي جديد
يلحم سدى إيقاعية القصيدة، ويفصل
مكوناتها النصية والدلالية والتركيبية. هذا
إلى جانب تقنيات إيقاعية أخرى كالتنصيص
والتجيس والتوازيات الصوتية والتركيبية
والتشكيل الإيقاعي البصري ..

الهوامش والإحالات:

- ١- ضاطمة الزهراء بنيس. لوعة الهروب
مطابع النويج تلوان ٢٠٠٤.
- ٢- روبرت س. هولاب، نظرية التلقي،
ترجمة خالد التوزاني والجلالي الكدية،
منشورات علامات، الطبعة الأولى
١٩٩٩ ص ٧٦-٩٦.
- ٣- أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد
الأدبي العربي الحديث، نظرية التلقي-
إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية
الأدب والعلوم الإنسانية بالرباط،
سلسلة: ندوات ومناظرات رقم
٢٤ جامعة محمد الخامس الملكية
المغربية، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٢،
ص ١٢-١١.
- ٤- Gerard Genette. Seuils . ed.-٢
Seuil . Paris . P. 21.
لا تستغروا " ص ٥٥-٥٦.
- ٥- قصيدة "لغة المحال" ص ٦٠.
- ٦- قصيدة "هوية ضائعة" ص ٨٣-٨٤.
- ٧- قصيدة "نعمة الحجارة" ص ٩٢.
- ٨- قصيدة "اعترافات" ص ٤١.
- ٩- قصيدة "هوية ضائعة" ص ٨٢.
- ١٠- قصيدة "ربيع الكتابة" ص ١٧.

مثقفو المهجر لم ينادوا أوطانهم إلا بعد أن حاض بهم كيل الحياة فيها، وأثقلهم همومها المعيشية أو الأمنية أو الاجتماعية، فوجدوا أن لا سبيل إلى تحقيق متطلبات الحياة الكريمة لهم ولأبنائهم، والتفكير بحرية إلا في بلاد أخرى، وضمن شروط مختلفة عن تلك التي كانت تكلمهم وتجهز على أحلامهم وطموحاتهم في أوطانهم أولاً بأول. ومفهوم بالطبع، أن للمثقف قياسات حياتية مختلفة عن غيره، سواء من حيث مستوى الحرية أو من حيث نمط الحياة والمعيشة التي لا تعني منحه منزلة تفوق غيره من الناس، إنما هي قياسات تتطلب بيئات حيوية قادرة على إثراء معارفه، واحتمال اختلافه، وتهم بنائه السيكولوجي بمقتضى من التفاضل التي ينهمك الآخرون بها، فتمستد أوقاتهم وتجرحهم إلى مآثاتها التي تطعن من ترقى من أعمارهم دون أن يحققوا شيئاً يذكر.

تفيد الإحصائيات أن أكبر عدد من المثقفين العرب الذين يعيشون في أمريكا وأوروبا يتحدثون من أصول مغاربية ومصرية ولبنانية وفلسطينية وسورية وعراقية وأردنية على التوالي من حيث العدد، وأنهم تمكنوا من التداخل في النسيج الثقافي لتلك البلدان إلى حد أن بعضهم تسلموا مراكز رفيعة في الجامعات والمعاهد ومراكز البحوث وفي بنية النظام الثقافي العام.

وبصرف النظر عن مدى وحجم هذا التداخل الذي لم يبلغ حدود التأثير في المجريات الثقافية لتلك البلاد، إلا أن عدداً من أولئك المثقفين تحولوا إلى شخصيات اعتبارية تتردد أسماؤها في المحاضرات ووسائل الإعلام والكتب، وفي الوقت ذاته، تحظى بالاحترام والاعتداد في بلدانها الأصلية التي تكررت لهم أشاء وجودهم فيها.

لكن ماذا يفعل المثقفون العرب في المهجر؟ ما دورهم إزاء القضايا العربية الساخنة والمستعصية التي تشغل الدنيا وتلازم يوميات رجال السياسة والثقافة والفكر في كل بقاع العالم؟

إن قراءة تكوينات "العربية في كل من أمريكا وأوروبا، تقترض التمييز فيما بينها، وتقسيم أفرادها إلى أربعة أقسام من حيث السلوك الثقافي. الأول يمثل ذلك الفصل الذي استشارته الحضارة الغربية وأعدت تشكيل مفاهيمه ومنظوماته الفكرية والحياتية، فحاض على حلم تحقيقها في بلاده، كي يعود إليها ويرى في مدنها وأريافها ويوادع أبنائها ومسارح ومصانع وتقنيات، ومخوقات لا تكف عن التقل بمرح وطلاقة في سهوب الحرية المقفولة وفرايس السعادة الضامة.

هذا النوع من المثقفين يدرك في أعماقه أن أحلامه تلك لن تتحقق أثناء حياته أو حياة أبنائه، لذا لا أمل له في العودة إلى وطنه حتى لو كان مفروشا بالسجاد الرسمي الأحمر.

النوع الثاني يحمل حنيناً جارفاً وإخلاصاً نادراً لبلاده، ويحاول أن يفعل شيئاً، أي شيء، من أجل خدمة تلك البلاد، لكنه غالباً ما يصطدم بمرافيل يتم تصنيفها في بقاء ومعامل ثقافية عربية منكفئة على ذاتها، وفي ثغرات منكمشة يأناس على قدر كبير من الورع الوطني والقومي والفني الذي يرفض التعامل مع كل ما تحمل الرياح الغربية، حتى لو تم إنتاجها بأيد عربية نظيفة، إذ أن بذور الشيطان لا تأتي إلا من الغرب، هذا النوع من مثقفي المهجر أصيب مؤخراً بالإلتهام رغم مثابته وعناده: يبدو أن اللعنات النابتة من مسكرات البؤس أصابته في مكان ما من بدنه المعافي، أو أن أورام اليأس امتصت عزائمه، كل شيء جائل.

النوع الثالث يهتمة صدمة الثقافة الغربية وتطوراتها المتسارعة، هائل الإحتماء بما لديه، ثم الإيمان في قدس ثقافته الأم إلى حد تحولت معه إلى مبعث للتطرف وردود الفعل العنيفة سواء على صعيد القول أو الفعل، لذا لم يكن غريباً أن تشهد الأوساط الثقافية في المهجر حالات من الرفض الحاد للمثقفين لكل المنتجات الثقافية السائدة في المجتمعات التي يعيشون فيها، كما لم يكن مستهجن أن تتساءل تلك المجتمعات عما إذا كان هذا الرفض ناجماً عن فلسفات مفارقة، أم أنه محصلة ارتكاسات كانت أقوى من الاحتمال.

إذا الفريق الرابع، الذي يتركز في أمريكا على وجه التحديد، فقد انخرط في الثقافة الغربية وتمثل نموذجها الذي ينطوي أحياناً على احتقار ملعن للمرب والمسلمين، واعتبارهم عرقاً متخلفاً غير قابل للإخضرار، هذا الفريق الذي يعتمر قبعات الشمال الأمريكي القديم، تتصل تماماً من كل ما يمت إلى جذوره ومنايا أجداده، وتجنب. ما أمكنه. التمزيف بأصوله العربية، وخاص في معمعا الحياة الأمريكية بكل ما تحمل من سمات وملامح ومسلّمات، كأنه يتحدر من أصول شهدت إقناء الهنود الحمر، وشاركت في حرب الأمريكتين، وأسست العالم الجديد الذي يقود العالم، وفوق كل هذا فهو يشعر بسعادة غامرة جراء "نجاحه" في التبرؤ من عرويته أو إسلاميته.

غير أن الحكمة الأمريكية الشهيرة "ما يود الأب أن ينسأه، هو ما يريد الحفيد أن يتذكره" هذه الحكمة تظل تخدش جهور هذا الفريق من مثقفي المهجر، إذ أنها تعيد إلى أذهانهم حقيقة الإدارة المتخفية في قيعان أعماقهم التي لم تستطع مجازاة تصلهم من هويتهم الأصلية، وهو ما عبر عنه أحد المؤرخين الأمريكيين "ماركوس لي هانسن" حين وصف فئات ليست قليلة من المهاجرين إلى أمريكا، بأنهم يبدون اهتماماً شحيحاً بثقافات العالم الذي جاؤوا منه، ويأن هذا الاهتمام بتلاشي تدريجياً من جيل إلى آخر، بسبب تبني ما أطلق عليه "سياسة النسيان" إزاء تلك الثقافات، على أن "هانسن" المتخصص في شؤون المهاجرين والنوابدين، خلص إلى نتيجة لازمة بليغة في وصفه لهذا الفريق حين ذكر في إحدى مقالاته أن "لا أحد أكثر تماركاً في أمريكا من شخص له أصول أجنبية".

مظاهر من تعارض النظرية والممارسة في الشعر العربي الحديث

فتحي النصري - تونس

تشمل النظرية الشعرية جملة المفاهيم والتصورات المتعلقة بماهية الشعر وعيابه وقيمته ووظيفته. إن هذه المفاهيم والتصورات التي تفرزها الخطابات النظرية والنقدية المتعلقة بالظاهرة الشعرية في مرحلة من مراحل تطورها، تمثل خلفية نظرية يصدر عنها الشاعر في ممارسته الشعر وذلك بغض النظر عن مدى وعيه بهذه الخلفية، وهو ما يعني أن النظرية الشعرية تكيف الممارسة الإبداعية، غير أن الإبداع بما هو خرق لنموذج شعري قائم يفرض بدوره إلى مراجعة النظرية ونقدها وإذا كانت النظرية الشعرية تحدد الممارسة الإبداعية وتتحدد بها في الآن نفسه فإن هذا لا ينفي انتماءهما إلى مستويين مختلفين فلكل منهما سياق تطوره وحركته الخاصة وهو ما يترتب عليه بالضرورة تفاوت في التطور بين النظرية والممارسة يظل قائما حتى في حالة جمع الشاعر بين ممارسة الشعر والتظهير له. إن هذا التفاوت قد يبلغ في بعض أطوار الممارسة الشعرية درجة التعارض بين المستويين النظري والإبداعي.

ولقد أتيت هنا في دراسة سابقة أن تعرض إلى مظاهر التعارض بين هذين المستويين حين بحثنا في العلاقة بين الشعري والسرد في إطار الممارسة الشعرية المنضوية في حركة الشعر الحر^(١). ونروم في بحثنا هذا أن نختص هذه المسألة بالنظر لتحصيص الظاهرة ومحاولة فهمها والوقوف على دلالتها، على أن نبدأ أولا برصد العلاقة بين الشعري والسرد في نطاق النظرية الشعرية ثم ننظر في مرحلة ثانية في ما آلت إليه في الممارسة الإبداعية.

الشعر والسرد في النظرية الشعرية

لا بد من الإشارة أولا إلى أن ما ينضوي في إطار الشعر الحر من ممارسات إبداعية وتظهيرية إنما يحكمه التعدد والاختلاف الذي يشرف في بعض الحالات على التباين التام^(٢). ولعل الإصلاح على هذا الاختلاف هو الذي حدا بأدونيس إلى رفض جوهرية الظاهرة الشعرية إذ لا وجود لشعر بذاته وإنما " الشعر دائما شعر شاعر معين"^(٣) بل إن ممارسة الشاعر الواحد خاضعة لمبدأ التحول ذلك أن هذه الممارسة إنما تتجسد في القصائد و " القصائد تخلق باستمرار نظام القيم الفنية أي تحول باستمرار مفهوم الشعر"^(٤).

إذا ما احتفظنا مما تقدم من احتراز يمارعه مبدأ التعدد والاختلاف أمكن لنا بتأمل بعض مكونات النظرية الشعرية تبين مكانة السرد من الشعر وتحديد إمكانات الالتقاء من الوجهة النظرية لتسديد انشعر، ولعل مما ييسر لنا هذه المهمة أن ما أطلعنا عليه من كتابات نظيرية ونقدية وأكبت حركة الشعر الحر لا يخلو من مواقف صريحة بشأن ملازمة السرد للشعر أو تعارضه معه، فالناظر التامل في هذه الكتابات ينتهي إلى وجود موقفين متقابلين، أما الموقف الأول وهو المهيمن على حركة الشعر الحر فلا يركزي استدعاء السرد في الشعر فحسب، بل يعني من شأن هذه الظاهرة ودرجتها ضمن " بلاغة جديدة في الشعر"^(٥). وأما الموقف الثاني فيكرس بلاغة الفصل بين الشعر والسرد ويكاد يقتصر في مستوى التظهير على الأقل، على شاعر ومنظر وجيد هو أدونيس.

إن التقابل بين هذين الموقفين يعود ملتما منتبين إلى تباين في فهم الشعر وتقدير دور المحاكاة فيه فهل يقوم الشعر على المحاكاة والتصوير أم أنه لا يحاكي ولا يصور وإنما يبدع ويغير

على حد تعبير أدونيس؟ وإذا كان إقرار مبدأ المحاكاة في الشعر قد كان العامل الأساسي الذي مهد لتزكية تسريده فإن نفي المحاكاة عنه قد ترتب عليه القول بإقصاء السرد منه.

المحاكاة وتسديد الشعر

إن إقرار مبدأ



أدونيس

المحاكاة في الشعر يمكن استخلاصه من جل الكتابات النظرية والنقدية الصادرة عن رموز حركة الشعر الحر أو الواكبة لها، إلا أننا سنقتصر على عينة نعتبرها ممثلة لهذا الاتجاه، وتتمثل هذه العينة في كتابات تتوزع بين التطهير والنقد لشاعرين هما عبد الوهاب البياتي وصالح عبد الصبور ونافذ هو عز الدين إسماعيل^(٦). إن الموقف من المحاكاة في الشعر في هذه الكتابات تبينه في تحرق أصحابها لبعض المسائل نخس بالذكر منها تلك التي تدور حول صلة الشعر بقوليات " الواقع " و " الذاتية " و " الموضوعية ".

يجمل عبد الوهاب البياتي من الشعر صنوا للحياة والثورة. فهذه الكلمات الثلاث تكاد تكون عنده من المترادفات فلا انقصال



يوسف يوسف

بين الشعر والحياة ولا فصل بين الفنان والثوري، وأنى للشاعر أن ينجس من وطأة الواقع وهو غارق حتى أنذبه في بلبال هذا العالم وفي بلبال الثورة والإنسان (٧). إن "الواقع" هو منطلق الكتابة وغايتها. يقول مؤلف "تجريتي الشعرية": "عندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية

الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يهيم عليه اليأس وكانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء (٨).

إن ولاء الشاعر لحاضره جعل غاية الكتابة الشعرية عنده واضحة بسيطة فهو يطمح إلى كتابة تاريخ الناس البسماء الذين يبنون التاريخ (٩). بهذا يتحدد معنى الالتزام عند البياتي وبه تعود إلى الشعر وظيفته الحقيقية كفنصر (كذا) ثوري خلاق (١٠)، فلا غرو بعد ذلك أن يحمل على كل شعر ظل حبيس الذات، فعمل آثار التشويشات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي (١١)، بل هو لا يتردد في التعبير عن إزدراءه لكثير من "التجارب الشعرية الزائفة المشحونة بالهولوسة الصوفية وإدعاء الاستيصان (١٢).

إن انصراف الذات عن ذاتيتها أعلى من شأن الموضوع في الشعر، وكان حافظاً للبحث عن الأسلوب الشعري الملائم لهذا النزوع إلى الموضوعية فكان القناع أداة تنبع للشعر التجرد ذاتية "فيمتدح بالك من حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها" (١٣) ولقد كان على الشعر أن يجد في البحث عن الأقمعة للتعبير من خلالها عن المحنة الاجتماعية والكونية (١٤)، وقد وجد هذه الأقمعة الفنية في التاريخ والرمز والأسطورة وكتب الترانس (١٥)، ويمكن القول باختصار إن حرص البياتي على "الموضوعية" في التعبير الشعري قد قاده إلى توظيف مادة تبرز تصريد الشعر خاصة عندما يتعلق الأمر باستدعاء وقائع التاريخ أو سير شخصيات تاريخية أو تراثية أو أسطورية يتخذ منها الشاعر أقمعة فنية.

ولم يندش صلاح عبد الصبور عن منحى البياتي في فهم الشعر وتحديد وظيفته وإن كان في عبارته أكثر تحفظاً واعتدالاً فهو بدوره يقر مبدأ المحاكاة، إذ في الشعر "أقرب إلى التصوير (١٦)، وهو لئن جعل الظفر بالنفس غاية العمل الفني (١٧) فإن المحاكاة سبيل لتحقيق هذه الغاية مادام الفنان "يضيف شيئاً من عنده إلى الحقيقة والصدق ليصيحها حقيقة فنية وصداقة فنية" (١٨)، فلا فصل إذن بين الذات والعالم مادامت الذات "محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشياءه ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء (١٩).

وبناء عليه يعتبر عبد الصبور الفصل بين الذاتية والموضوعية

قضية زائفة "فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن إذ أن كل فن جيد وموضوعي في ذات الوقت (٢٠).

إن التقسيم الوحيد الذي قد يقبل به عبد الصبور في مجال الفن هو التفرقة بين ما يسميه "الفنون المعبرة" و "الفنون الإيحائية" "فالفنون المعبرة هي التي تعبر عن نفس صاحبها مثل القصيدة الغنائية والسوناتا الموسيقية والقصيدة ذات النبرة الشخصية، أما الفنون الإيحائية فهي التي تخلق أشخاصاً آخرين غير صاحبها وتدير بينهم جدلاً حياً يخفي وراءه الكاتب لتبرز مخلوقاته (...). شأن المسرحية والرواية (٢١). وحتى هذا التقسيم ليس بمنأى عن الاحتراز ذلك أنه "في كل فن معبر عنصراً حكائي كما أن في كل فن حكائي عنصراً معبراً (٢٢) لذا فإن الشعر مهما بدا غنائياً لا يخلو من عناصر سردية، ولو قرأنا شعر شاعر مثل رلكه "وهو من أكثر الشعراء غنائية لوجدنا فيه عنصراً حكائياً واضعاً (٢٣).

إن افتتاح الذات على العالم يكسب التجربة الخاصة بدها" الموضوعي، ويقبل الشاعر إذك ليرتقي بتجربته إلى مستوى إنساني جوهري يمنح القصيدة عمقاً ويحفر لها مجرى في التاريخ أن يستعمل كل المادة التاريخية المتاحة لنا من أساطير وقصص دينية وشعبية وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان (٢٤). وهكذا ندين مرة أخرى أن إقرار مبدأ المحاكاة في الشعر والحرص على إضفاء طابع "موضوعي" على التجربة الذاتية يعززان استدعاء السرد في الكتابة الشعرية.

أما الناقد عز الدين إسماعيل فيهدرج ظاهرة السرد في الشعر ضمن أساليب "التعبير الدرامي" الذي لا يتردد في اعتباره "على صورة من صور التعبير الأدبي (٢٥) حتى أن أروع القصائد الحديثة هي "أولا وقبل كل شيء قصائد ذات طابع درامي (٢٦)". فلا غرو بعد ذلك أن يصبو الشعر العربي إلى اصطلاح هذا الأسلوب في التعبير وأن يعرض تطوراً ملحوظاً في هذا الاتجاه (٢٧).

أما هذا الإغلاء من شأن النزوع الدرامي فيعود إلى فهم للشعر يولي المحاكاة والتصوير فيه أهمية خاصة، ذلك أن البنية الدرامية في الشعر إن هي إلا انعكاس لبنية الحياة نفسها (٢٨) "وإذا كانت الدراما قائمة في الحياة فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه لأنه هو الذي قد يستكشفها وقد تد من استبصاره (٢٩) ولذا عد عز الدين إسماعيل نزوع الشعر إلى التعبير الدرامي مؤشراً من مؤشرات جدية التجربة وصديق الشعر وكمال وعيه ودفعة تصوره لوقوفه من نفسه ومن الحياة (٣٠) وإذا كان عز الدين إسماعيل يطي من اصطلاح الأسلوب الدرامي في الشعر فلائه يحقق للقصيدة من السمات ما يرتقي بها من الغنائية الصرف إلى الغنائية الفكرية (٣١) ونقتصر من هذه

**اقرار وبدأ المحاكاة في الشعر
يمكن استخلاصه من
الكتابات النظرية
والنقدية الصادرة من رموز
حركة الشعر الحر**

وختصر من هذه السمات على ذكر مبعين لهما في تقديرنا صلة وثيقة باستدعاء السرد في الشعر. أما السمة الأولى فهي الموضوعية "ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته



لا تتف وحدها معزولة عن بقية الدوافع الأخرى وعن العامل الموضوعي^(٢٢) وفي إطار هذا التفكير لا يمكن أن يعبر الإنسان تمييزاً ذاتياً صرفاً عن ذات تربطها بالعالم الخارجي علاقات متبادلة^(٢٣) وإذا كان الشعر أو الفكر إفراساً لتفاعل كل من الذات والموضوع فليس في وسع الفنان الذي يدرك

هذه الحقيقة إلا أن يتأمل ما يحسبه موقفاً أو فكرًا أو شعوراً ذاتياً في إطار البنية الدرامية الموضوعية العامة للبيئة^(٢٤) أما السمة الثانية وهي متولدة عن الأولى فتتمثل في التجسيد فلئن كانت الرؤية الشعرية ذاتية المنطلق فإن تجسيدها إنما يتم من خلال "الوقائع الملموسة التي تصنع نسج الحياة"^(٢٥) إن بناء الشعر على الوقائع هو تدرج به نحو السرد الذي يستفيد منه الشعر "التفصيلات الحية المثيرة"^(٢٦) فتكتسب القصيدة مزيداً من الخصب والثراء يسموان بها من الناحية التعبيرية على القصائد التي خلت من التفصيلات^(٢٧).

إن كتابات كل من البيهاتي وعبد الصبور وعزالدين إسماعيل تغذي تصوراً للشعر من شأنه أن يميز حضور السرد فيه، فلا عجب أن يقضي هذا التصور إلى الإغلاء من شأن تسريد الشعر وإلى اعتباره طريقة فنية و"بلاغة جديدة" تسمى بالشعر الحديث وتحقق له التميز والاختلاف، ونحن لا نجانب الصواب إذا قلنا إن هذا التصور للشعر الذي يقضي إلى تمييز حضور السرد فيه ويعلي من شأنه يهيم على حركة الشعر الحديث بل لا يكاد يقع خارج سلطوته إلا الأحاد من الشعراء نخص بالذكر منهم أدونيس الذي يصدر عن تصور مغاير للشعر.

أدونيس والفصل بين الشعر والسرد

يرتبط مفهوم الشعر عند أدونيس بتصور للحدائق يجعل من العمل الإبداعي أداة تغيير جذري يقضي إلى تقويض البنى الجمالية القائمة واستبدالها بأخرى جديدة^(٢٨) ولا يتبنى ذلك في الشعر إلا بتغييره تغيراً عميقاً يتجاوز تجديد طرائق التعبير إلى الرؤيا التي تصدر عنها الممارسة الشعرية، بل لعل الحدائق عند أدونيس هي قبل كل شيء طريقة في النظر مغايرة للسائد، لذا على الشعر الجديد أن يطو على الشروط الشكلية فالتجديد الحق لا ينبغي أن يبحث عنه "في فوضى الشكل ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتداد وكشف"^(٢٩)

وإذا كانت الرؤيا خيراً ما يعرف به الشعر الجديد^(٣٠) فلائنه بها يتحصر من سطوة الألفة والمادة ومن رقة المفاهيم المسائدة ونظام الأشياء المستقر^(٣١) وبها يكون مغامرة كشفت تحتضن المجهول وتضع الظواهر من جديد موضع التساؤل^(٣٢) بهذا

المعنى يخلق الشاعر أشياء العالم أو يبدع عالماً غير العالم المتواضع عليه غير أن "اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالاً جديدة"^(٣٣) فإذا كانت لغة الشعر العربي التقليدي قوامها الوصف والتعبير^(٣٤) فإن الشعر الجديد يطمح إلى أن "يؤسس لغة التساؤل والتعبير"^(٣٥) ذلك لأن مهمة الشعر الثوري إنما هي تغيير نظام اللغة والثقافة والقيم السائدة وتغيير^(٣٦) (٤٦).

إن ارتباط الشعر الجديد بهاجس التغيير والتجاوز وابتكار المستقبل يجعل منه "من الممكن لا من المستقبل"^(٣٧) ومن ثم ينأى هذا الشعر عن مبدأ المحاكاة والتصوير بل يعيد عن الواقع ويفصل عنه، "فليس الأثر الشعري انعكاساً بل شفع وليس الشعر رسماً بل خلق"^(٣٨). إن هذا التناظر بين الشعر والواقع يعد في نظر أدونيس "أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقاً"^(٣٩) فلا غرو بعد ذلك في أن يلج "تأقضا بين الشعر والواقعية" كما يفهمها بعض شمرائنا المعاصرين^(٤٠) فإذا كان هؤلاء الشعراء يصيدون عن الأفكار والآراء الشائفة ويصرون دورهم على نظمها فإن الشعر الجديد يستبدل منطق نقل الواقع بمنطق إبداعه وينشد "واقعا أغنى وراء وقائع العالم"^(٤١) ومعنى ذلك أن القصيدة تتجاوز الواقع وإن كانت منهقة منه "لتقوس في الأشياء وراء ظواهرها حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته وبكارتته وطاقته على التجدد"^(٤٢)

إن علاقة التناظر بين الشعر والواقع أساسها مفهوم للشعر يرفض بناءه على محاكاة العالم الموضوعي. إن هذا المفهوم بالذات هو الذي أدى إلى إقصاء عدد من الأعمال الفنية وأنماط الخطاب من مجال الشعر فليس له أن يصور أو يفسر أو يعلّم^(٤٣) فالتصوير أو التفكير في الشعر يعنيان إبقاءه في حدود ما يدركه الحس والعقل^(٤٤) وكذلك الوصف يقتض الشعر^(٤٥) لا يقتصر على ملامسة الظاهر والجزئي في حين أن الشعر الجديد يقوم على كلية التجربة الإنسانية^(٤٦) إن رفض مبدأ استعارة الواقع ومحاكاته في العمل الفني هو الذي سيفضي بدوره إلى إقرار التعارض بين الشعر والسرد "فقوام الشعر الجديد معنى خلاق توليدي لا معنى سردي وصفي"^(٤٧) إن إقصاء السرد من مجال الشعر الجديد يعني تخليه عن الحادثة ذلك أن هناك تناقضاً بين الحادثة والشعر^(٤٨) وعلة هذا التناقض أن الشعر يرمي إلى النفاذ إلى ما هو جوهري ودائم فهو في غير حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان وهو لذلك، على خلاف ما يذهب إليه عز الدين إسماعيل^(٤٩) في غير حاجة إلى مواد محسوسة أو وقائع ملموسة. إن الشعر الجديد إذ يتخلى عن الحادثة "يبتل أن يكون شعر وقائع" أو شعراً واقعياً^(٥٠)

نخلص مما تقدم إلى أن إبعاد السرد من مجال الشعر يندرج ضمن بلاغة إقصائية قوامها تخليص الشعر من الأعمال الفنية وأنماط الخطاب التي تتخذه إلى مقولات "الواقع" أو "الحس" أو "العقل" فلي يدرك الشعر جوهراً لا بد أن يتخلص من كل نزوع إلى محاكاة العالم الموضوعي، إن موقف أدونيس هذا يمكن عده استعادة في النظرية الشعرية العربية المعاصرة لبلاغة للفصل بين الشعر والسرد أقرتها الحدائق الشعرية في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعرضتها أسطورة الشعر الخالص وكرستها الإنشائية الغربية بعد ذلك

في القرن العشرين (٦١) ولا عجب في ذلك فأدونيس نفسه يقر أنه في محاولته تعريف الشعر الحديث يستقي كثيرا من الدراسات التي كتبت عن الحداثة في الشعر الأوروبي (٦٢).
إذا كان هذا تصور العلاقة بين الشعر والسرد في النظرية الشعرية فما هو مآلها في مستوى الممارسة الإبداعية؟

الشعر والسرد في الممارسة الشعرية

لقد أتاح لنا النظر في المدونة الشعرية المندرجة في إطار الشعر الحر الوقوف على مظهر أول من مظاهر التعارض بين النظرية والممارسة، فالموقف النظري الداعي إلى تجرييد الشعر من السرد ليس له ما يدعمه في مجال الممارسة الشعرية فحتى أدونيس نفسه وهو الذي نظر لإقصاء السرد من الشعر لا تخلو مدونته من توظيف هام للسرد حتى أن حاتم الصكر، وهو من الباحثين الذين اهتموا بدراسة الظاهرة السردية في الشعر العربي الحديث، قد خصص فصلا كاملا في كتابه "مرايا نرسيم، الأمانات النوعية والتشكيلات البنائية لتقصيدة السرد الحديث" لتحليل نماذج من الشعر السرد في مدونة أدونيس (٦٣) ولعل أدونيس نفسه كان واعيا بهذا التفاوت بين نظريته لتخليص الشعر من السرد وبين اضطرابه إلى استدعائه في شعره إذ يقول في كتابه الشعري الموسوم بـ "الكتاب أمس المكان الآن":

وأقدم عذري للقراء

إن كان حديثي سرديا أو كان

بسيطا لا يتوعد للصحاح (٦٤)

إن هذا التفاوت بين النظرية والممارسة مرجعه خلل في الموقف النظري، وهو خلل موجود في أصول النظرية الشعرية الغربية التي استقي منها أدونيس مفهومه للصدائ في الشعر. ولقد تكفل بعض الباحثين الغربيين بالكشف عن موطن الخلل النظري في الموقف الداعي إلى إقصاء السرد من الشعر (٦٥) وتقتصر في هذا المقام على القول إن الشعر باعتباره طريقة مخصصة في استعمال الكلام لا شيء يحول مبدئيا دون دخول أي نمط من الخطاب في تكوينه، وفي المقابل فإن السرد قابل للاندساس في مختلف أشكال التعبير الفنية اللغوية منها وغير الفنية مثلما هو قابل للاندساس في أشكال التعبير غير الفنية. ولذا فإنه لم يخل شعر قديم أو حديث من سرد بما في ذلك شعر القائلين بتخليص الشعر من السرد.

وإذا كان القول بإقصاء السرد من الشعر لا يستقيم من الناحية النظرية ولم تزك الممارسة الشعرية فإنه يعكس اختيارا جماليا أساسه تصور للغة الشعرية يضعها مواضع يجعلها مبانة لطبيعة السرد. لقد اضطلع أدونيس بدور بالغ الأهمية في تكريس تصور للغة الشعرية عده بعض الباحثين انشقافا في مفهوم الشعر وممارسته (٦٦). إن اللغة الشعرية في هذا التصور لغة لازمة مكثفة بذاتها لا تحيل على شيء خارجها ولا ترمي إلى استنساخ العالم وإنما هي أداة لخلق عالم مغاير ومن ثمة فهي لغة مفارقة للغة العادية لا تبوح ولا تصرح وإنما تتوغل بالإيحاء والإشارة ولا يمكن إلا أن تتسم بالغموض (٦٧).

إن الشعر في هذا التصور يغدو ذا طبيعة مبانة لطبيعة السرد، فالسرد باعتباره إنتاجا لغويا يضطلع برواية حدث أو أكثر (٦٨) تكسي فيه إحالة الكلمات على السياق غير اللساني

ان التسفاوت بين التنظير والممارسة مرجعة خلل في الموقف النظري

أهمية خاصة. وهذا يعني أن السرد يقتضي لغة مرجعية مثقلة بالدلالة لصيغة بالأشياء نازعة إلى التسمية والتحديد. إن هذا التباين بين اللغتين هو الذي أفرز الدعوة إلى إقصاء السرد

من الشعر. وهذا الاختيار الجمالي وإن كان لا يمكن أن يفضي إلى الإقصاء الفعلي للسرد من الشعر فإنه يعدد شكل حضوره فيه.

إذا كان التعارض بين النظرية والممارسة قد انفسر عند أدونيس عن خلل في النظرية فإن هذا التعارض قد كشف لنا في حالات أخرى عن خلل في الممارسة إذا جاز هذا التعبير. وقد دعانا إلى مثل هذا إلى مثل الحكم الذي قد لا يستماع نماذج من الشعر السرد عند سعدي يوسف نزع فيها الشاعر إلى تجرييد الحكاية أي المحتوى السرد في كل دلالة، ونقتصر في هذا السياق على نموذجين دالين الأول هو "حالة حمى" (٦٩) والثاني "اضطراب عصبي" (٧٠). وفيما يلي النص الأول:

منذ أيام، وهذا الربيع ما تملك تأتيني من البحر

وتهديني سراطين

وأسمالك هلام

في سلال من خيال السفن الفرقي

وقمصنا عليها نمر يضحك...

طول الليل تهذي هذه الريح

تن الريح

قط يغمض الباب،

ومن تحت فراشي أسمع الخطو...

.....

.....

لماذا انتملت هذي السراطين حذاء الخيش؟

من أخبرها أنني هنا ترعدني الحمى؟

وهذا القمط...

هل يقفز، كالكنفر، عبر النافذة؟

وهذا النص الثاني:

بنات آوى كن عند الباب يضحكن

وكان الباب مفتوحا

وكان نخله بالباب

قال الرجل الغافي:

بنات آوى...

ما الذي تردنه مني؟

صباح الخير!

أما تعرفن أنني راحل ليلًا وراء البحر،

نحو المشرق الأقصى

لكي أسأل من سر ابنتي ليلى التي ضاعت؟

أما تعرفن أنني قد نزعيت الباب

كي أركبه في البحر نحو المشرق الأقصى؟

.....

- ٥٧- م.ن. ص. ٩.
- ٥٨- م.ن. ص. ١١.
- ٥٩- انظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨١، ٢٠١، ٢٠٢.
- ٦٠- أدونيس، زمن الشعر، ص. ١٠.
- ٦١- انظر فيما يتعلق بجدور الفصل بين الشعر والسرد في الإنشائية الغربية:
- Dominique Combe, Poésie et récit, une rhétorique des genres, Ed. José Corti, p.p. 12-21
- ٦٢- ورد هذا الكلام لأدونيس ضمن "إشارة" صدر بها المقال الذي افتتح به كتاب "زمن الشعر" وعنوانه "الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف"، زمن الشعر، ص. ٧.
- ٦٣- وهذا المقال هو في الأصل دراسة عنوانها "محاولة في تعريف الشعر الحديث" في مجلة "شعر" العدد ١١، السنة الثالثة، صيف ١٩٥٩.
- ٦٤- انظر حاتم الصكر، مرايا نرسيم المؤسسة الجامعة الدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩، الباب الثاني، الفصل الأول: "قصيدة المرايا" ص. ١٠٤، ١٠٥.
- ٦٥- أدونيس، الكتاب أمس الكان الآن ط. دار الساساني بيروت، لبنان ١٩٩٥ ج ١، ص. ١٠.
- ٦٥- انظر، Dominique Combe, Poésie et récit, p.p. 32-38
- ٦٦- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج ٢، الشعر المعاصر، ط ٢، دار تويقال: المغرب، ١٩٩٦ ص. ٩٥.
- ٦٧- م.ن. ص. ٩٥ وما يليها.
- ٦٨- G. Genette, Figures III, Ed. du seuil, Par- is, 1972, p75.
- ٦٩- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ١٩٩٥، مج ٢، ص. ٢٤١.
- ٧٠- م.ن. ص. ٢٤٥.
- ٧١- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ط. دار طويقال، المغرب ١٩٨٦ ص. ١٩٣.
- ٧٢- م.ن. ص. ١٩٤.
- ٧٣- ان استخدام لغة شعرية متعددة يتجلى بارزاً في دواوين سعدي يوسف الأولى: أغنيات لهبت للأخريين ١٩٥٥-، ٥١ قصيدة ١٩٥٩، النجم والرماد - ١٩٦٠.
- ٧٤- هذا التحول نلمسه في دواوينه الصادرة ابتداء من العقد الثامن من القرن العشرين.
- ٧٥- حمادي صمود في نظرية الأدب، ط ١، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠، ص. ١٢٩.
- ٧٦- د. حمادي صمود في مقروئية الشعر الحديث في: Lecture et création, publications de la faculté des lettres. Manouba, 1997, p87.
- ٧٧- بحثنا في مظاهر الخرق المختلفة التي يكون المحتوى السردية عرضة لها إذ يندرج في الشعر. في أطروحتنا الموسومة ب: "السرد في الشعر العربي الحديث أشكال حضوره ووظائفه" القسم الثاني، الفصل الثاني، صيرورة السرد في الشعر، ص. ١١٥-١٤٩.
- ٧٨- صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، ص. ٢٠٩.

- ١٠- م.ن. ص. ٤٢.
- ١١- م.ن. ص. ٤٠.
- ١٢- م.ن. ص. ٢٨.
- ١٣- م.ن. ص. ٤٠.
- ١٤- م.ن. ص. ٥٠.
- ١٥- م.ن. ص. ٥٠.
- ١٦- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص. ٣٠، نحن نسيطر.
- ١٧- م.ن. ص. ٢٠.
- ١٨- م.ن. ص. ٥٠.
- ١٩- م.ن. ص. ٧.
- ٢٠- م.ن. ص. ٤٩.
- ٢١- م.ن. ص. ٥٠.
- ٢٢- م.ن. ص. ٥٠.
- ٢٣- م.ن. ص. ٥٠.
- ٢٤- م.ن. ص. ١٤.
- ٢٥- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص. ٢٧٨.
- ٢٦- م.ن. ص. ٢٨١.
- ٢٧- م.ن. ص. ٢٨٢.
- ٢٨- م.ن. ص. ٢٧٩، ٢٨٣، ٢٨٥.
- ٢٩- م.ن. ص. ٢٨٢.
- ٣٠- م.ن. ص. ٣٠.
- ٣١- م.ن. ص. ٢٨١.
- ٣٢- م.ن. ص. ٢٨٠.
- ٣٣- م.ن. ص. ٥٠.
- ٣٤- م.ن. ص. ٢٨٠.
- ٣٥- م.ن. ص. ٢٨١.
- ٣٦- م.ن. ص. ٣٠١.
- ٣٧- م.ن. ص. ٣٠٢.
- ٣٨- أدونيس، زمن الشعر، ص. ١١٥.
- ٣٩- م.ن. ص. ١٤.
- ٤٠- م.ن. ص. ٩.
- ٤١- م.ن. ص. ٥٠.
- ٤٢- م.ن. ص. ١٠.
- ٤٣- م.ن. ص. ١٣.
- ٤٤- م.ن. ص. ١٧.
- ٤٥- م.ن. ص. ٥٠.
- ٤٦- م.ن. ص. ١٠٢.
- ٤٧- م.ن. ص. ٥٠.
- ٤٨- م.ن. ص. ١١.
- ٤٩- م.ن. ص. ١٨.
- ٥٠- م.ن. ص. ١٠.
- ٥١- م.ن. ص. ١١.
- ٥٢- م.ن. ص. ١٢.
- ٥٣- م.ن. ص. ١١١، ١١٢.
- ٥٤- م.ن. ص. ١٢.
- ٥٥- م.ن. ص. ١١.
- ٥٦- م.ن. ص. ٥٠.

بنح الاتساق والانسجام

قراءة في قصيدة الذي يأتي ولا يأتي

للشاعر عبد الوهاب البياتي

رفقة محمد دودين



أخرى، كالأحالات على ظواهر تاريخية وعلى ظواهر اجتماعية، حضارية، مادية معيشية، كلها تتضام معنى كي توصل إلى المغزى النصي أو الدلالات النصية، فمهما بدا النص الأدبي مقلداً إلا أنه مفتوح أيضاً على التأويل وعلى تعدد الدلالات وتعدد ابواب الدخول إليه.

وتشكل الجمل المتحركة المعنى على المستوى النحوي والمستوى الدلالي مدخلاً مهماً من مداخل دراسة النص الشعري والتي تصبح مفتحات نصية ذات إشارية دلالية محددة تساهم في تضام عناصر النص الشعري مساهمة في بناء مضمار اتساقه وانسجامه، حتى في حالة الاستخدام اللغوي للبنى المتناثرة، فإن التناثر في هذه الحالة والذي يعتمد بمساهمات التأويل عن المصاحبة المعجمية المتواطئة أو المتعارفة عليها يصبح بالتأويل بدءاً من مرامي وإعداد النص الشعري الذي نفترض خروجه عن مألوف القول ومعياريته لطريق آفاقاً جديدة بانت تشكل حاجساً من هواجس الشعر الحديث، ومضماراً من حقول التجريب فيه بحثاً عن ذائقة شعرية جديدة قائمة على التأمل والبنى اللغوية العميقة الغور في حضرة الدأب لإيجاد علائق وممان جديدة بين الدوال والمولات.

والناظر في نصوص عبد الوهاب البياتي وتجربته الشعرية الرائدة والتي اكتملت بمفادرة الشاعر عالمنا إلى عالم الروح والخلود، سيجد أن هذه التجربة قد شكلت على امتداد مساحته التاريخية مجالاً ريادياً ارتاد فيه الشاعر الكثير من مجاهل اللغة والتعبير والإيقاع النصي المدهش، والسير على غير منهاج أو معيار ممسب، ولكنه نموذج شعري أهدأ من مجمل التجربة الشعرية في أطوارها اللغوية والإنساني بوصف أن الشاعر المجدد لا يبدأ تجربته الشعرية من كتابة في درجة الصفر، بل يفيد من كل العناصر

خطاباً هو التعبير، والقول اللغوي حين يصعب نصاً أدبياً يتحول فنياً لينقل من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي، والتعبير اللغوي يخرج الملفوظات اللغوية إلى مستوى الخطاب، ويخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح تغير معان جديدة ذات دلالات موسعة، وذلك بالاضطرار في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها، ويفعل استخدام عناصر من التبليغ على وجه التعمين مثل الرمز، الاستعارة، الانزياحات، التكرار، اتصفت الأطراف المشاركة في هذا النص وأصبح كظام تعبيرية خلاق معنياً بالنظم والهيكل التعبيرية المختلفة (١).

والظاهرة اللغوية ليست ظاهرة شكلية فقط، لكنها تستخدم كذلك في مواقف

معينة، ومن هنا فإنها تتحرك ضمن ظواهر أخرى غير لغوية، تؤثر في اختيار أساليبها المتنوعة، وفي دلالاتها، فقد تستخدم التعبير نفسه في مواقف مختلفة، مما يؤدي إلى فروق معنوية أسلوبية: تأثيرية، فالمعنى يرتبط في جانب منه بالتركيب النحوي، كما يرتبط المعنى بالمفردات المعجمية من حيث دلالاتها المعجمية أيضاً (٢).

من هنا فإن النظر الناقد في النص الشعري لا بد وأن ينطلق من مستويات تركيب المتنوعة وصولاً إلى اثره الجمالي المتحد عن تمايزات هذه المستويات بعضها ببعض من وجهة وفي أحالتها على ظواهر غير لغوية مادية وغير مادية ترتبط بها عوالم النصوص من وجهة



عبد الوهاب البياتي

بنية الدلالة

إن الدخول إلى عالم النص الشعري يكون ابتداء بالدخول إلى عالم تركيبه اللغوي وفق النظام اللغوي الذي يعني أن المنجز الشعري المكتوب بواسطة لغة مكتوبة هي التي تمثل الصورة الصحيحة المفترضة للغة، ذلك أن هذا النص الشعري هو ملفوظ ينتمي إلى الخطاب المتحول عن الكلام، وملفوظاته يملق بعضها ببعض، وفقراته تلتق أخراها بأولها وتشترك في تكوين معنى، فالنصوص الأدبية أنظمة تعبيرية خلاقة تكون اللغة فيها مادة تكوين وحدات نظامها الأدبي، وهي مكونات كتابية تشترك في تكوين معنى وذات علاقة مع كاتب هو مؤلف لهذه المكونات التي تصبح

الإيجابية التي يشغل عليها ويحولها الى تكوينات ونصوص جديدة ينفع فيها من روحه أصيلاً ومحدثاً في آن، فالتركيب الثقافي للتجربة الشعرية بعيداً بالطبع عن ثقافة الاستلاب تصبح عناصر إيجابية مخصصة في أي تجربة جديدة، ويرى النقاد أن شعر البياتي يمثل نموذجاً يتميز بالعافية لشعر عربي فيه مؤثرات أجنبية، لا يختلف قط حول عمق وأصالة هذه التجربة(٢).

والناظر في مجموعة القصائد أو المقطوعات الشعرية التي يرصد فيها الشاعر البياتي حياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً كما يقول البياتي الذي يأتي ولا يأتي، وهذا العنوان الذي يأتي ولا يأتي، هو عنوان الديوان، الموجه لإعادة إنتاج الشاعر عمر الخيام شعرياً من جديد، وهو عنوان اشاري مزاول، يبدأ باسم الموصول «الذي» والذي يفترض الاحالة لسابق من الممكن ان يؤول بالضمير الذي يتخذ شكل القناع في هذا العنوان «هو» هو الذي يأتي ولا يأتي ويعيل علي الشاعر عمر الخيام الذي يصبح رمزاً شعرياً متعالياً، وعالمياً هذا على التاريخ هو تعالي الحضور الزماني والمكاني في صيغة من صيغ الاستخدام الصوفي للحضور وللانحجاب، فهو الذي يأتي ولا يأتي، ويرى النقاد ممن درسوا تجربة البياتي انه كشاعر كبير قد انطلق مدفوعاً بنصه انعطاف نوعي، فإذا بنا ازاء لغة مختلفة تماماً، فيها انفتاح على منطقة الحلم، والخروقات الصوتية، والانزياحات المفاجئة، والاستخدامات الواعية والمحكمة لتقنية القناع، يسكن القناع ويختار نقطة تماس بينه وبين القناع المستحضر لمصر مضى أو شاعر مضى ليعبر من خلاله عن رؤياه التي تحتضن محنة الناس وحلمهم وأغانيهم(٤).

ان استحضار البياتي لعمر الخيام في هذه المقطوعات الشعرية، هو استخدام نثر الرمز التراثي وجعله أي درمز الخيام، ركيزة من الركائز التي تستند اليها رؤيا البياتي وانفعالاته الروحية والفكرية، وليصبح ثابتاً تعبيرياً ومكتظاً بالدلالات، لننظر في هذا النص الشعري المعنون «بالليل فوق نيسابور».

كل الغزاة، من هنا، مروا بنيسابور
...

كل الغزاة يصقوا في وجهها المجذور
وضاجعوها، وهي في المخاض
...

أيها الأنقاض!
دقت طبول الموت في الساحات
وأعدم الأسرى وهم أموات
...

أيها السحابة!
لتفسي ذوائب المدينة الثرثرة
وهذه القذارة
...

البشر الفانون
يحطمون بيضة النسر، ويولدون
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج
من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج
أقدام جردان على المسجاد
...

كان علينا أن نضيء النور
في ليل نيسابور
ان دراسة بني الانساق والانسجام في
هذه المقطوعة لن يكون بمعزل عن دراسة
ذوايب القصيدة هذه وأطلالتها علي
الموروث الشعري السابق عليها، لرصد
تعالقاتها النصية، والذي يفني هذه
النصية ويثرها مما سيوضح في حينه..

وايضاً هذان المفتاح اللغوي في هذه
المقطوعة لا بد وان يكون مؤثراً مهماً
انزياحات دلالات ومغازي النص الكلية
والجزئية، فالقصيدة تبدأ بجملته اسناد
اسمي مكتملة على مستوى التعبير
المعجمي من حيث النحو والدلالة، فكل
الغزاة، من هنا مروا بنيسابور، جملة
اسناد اسمي مكونة من مبتدأ وخبر يضع
لها حد الاكتمال النحوي، ولكن المبتدأ
والخبر مفصولان عن بعضهما بعضاً

**تجربة البياتي الشعرية
شكلت على امتداد
مساحتها التاريخية
مجالاً ريادياً ارتاد فيه
الكثير من مجاهل اللغة
والتعبير والايقاع**

بشبه جملة هي (من هنا)، والها هنا في هذه
المقطوعة لم تكن عبثاً، بل ذاتها دلالة،
حيث يجري توجيه الانتباه الى من هنا رغم
ان المكان محدد بشكل مسبق وهو نيسابور
التي مرّ الغزاة بها، ان الوحدة الاشارية هنا
تؤثر على اعتماد احتمالية التضميل
والايهام بأن المكان الذي مرّ به الغزاة، قد
يكون مكاناً آخر غير نيسابور.

انه «من هنا» محدد، من طريق محدد،
على وجه التعمين كان مرور الغزاة، ثمة
جملة اسناد اسمي أخرى تتبنى وتشي
بالفجائية، بالصورة الصادمة المخترقة
للتابو:

كل الغزاة يصقوا في وجهها المجذور
وضاجعوها، وهي في المخاض
الغزاة كلهم دون استثناء، انتهكوا
نيسابور، وضاجعوها وهي في المخاض،
البنية التفاضلية للمعنى، كل الغزاة،

بصقوا في وجه نيسابور المجذور، ورغم
التجدر، ضاجعوها، وهي في المخاض،
انتهاك المحرم، انتهاك التابو، هل هي
قذارة الغزاة أم قذارتها هي أم تختلط
القذارتان، وهل الوجه المجذور يستحق
البصق بدل ان يستحق الاعتناء، ولماذا هي
المخاض تمت المضاجعة والمعروف ان
المخاض علامة الولادة، وأن الحيض هو
الايذاء ومسأله على ايذائه وليس
المخاض، ام ان ذلك يعني محاولة الدخول
على الولادة لتضمها، لتزوير الولادة، هل
هي الولادة التي تأكل أولادها، هل هي
الخرافية العجائبية التي تلف حول انبائها
حين دقت طبول الموت في الساحات:

دقت طبول الموت في الساحات
وأعدم الأسرى وهم أموات
أيها السحابة!
لتفسي ذوائب المدينة الثرثرة
... بجملته اسناد فعلي ابتداءً بالفعل
المبني للمجهول دقت والذي يكون مسنده
نائب فاعل.

والحرب تقتضي ذلك اذ لا يعرف
وليس مهم ان يعرف من يدق طبول الموت
لها على وجه التعمين أو التحديد، دقت
طبول الموت لا الحرب ابتداءً لأن الحرب
تعني الموت في الحصلة، وتعني الفناء
واعدام الأسرى وهم أموات، يستكمل
المشهد على ذات التمسق من جمل الاسناد
التفلي الى فاعل مبني للمجهول، يدم فيه

يرى بعض الدارسين أن الضمير الدال على الشخص هو شبهه بالقناع في تعلقه بمفهوم الخفاء وكذلك بالباطن

كالحج التي تمر في الهشيم
أو كأقدام الفئران على الزجاج
المكسور
في مستودعنا الجاف
وهذا المقطع الألبهوتي يرى في
الإنسان المعاصر، إنساناً تافهاً مقفراً
مشلول القوة محطماً الإرادة ويتصور
العالم الذي نعيش فيه مملكة أولى
للموت (٥)، ومقطع البياتي غير بعيد عن
هذا المعنى رغم اشتغال البياتي على
صورة لصورة الهوت تبدو مضطربة،
حيث يكون الأنبيات، أنبياء البشر الفانين
من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج، ومن
أقدام الجردان التي مرت على السجاد،
والنار التي ومضت من ظل الرماد، وإن
كانت دلالة البياتي مقابلة لدلالة الهوت
التي تبشر بالموت والفناء والتجوف
والخواء، هي حين أن دلالة البياتي تختتم
القصيدة بالقول:

كان علينا أن نضحي النور
في ليل نيسابور

ليكون التسامح النصبي هذا بين
قصيدة البياتي وقصيدة الهوت في
مضمنا التاثيرات المتعلقة أو المشعة
والذي عبر عنه بالقول: كل ادب دين
يشبه ما لجميع الآداب، وهذا سيظل
مرصناً بأالية ورهابة اشعاع المركز أو
النص الاصل على المحيط أو النصوص
الافروع، الذي سيقودنا في ظل مقولة
التشرب الروحي الى بحث المؤثرات
بشكل متكافئ، دون أن تحركنا الدوافع
المشتغلة بثائية نص المركز ونص
الهامش (٦)، ويرى الدكتور احسان
عباس وهو يدرس علاقة قصائد البياتي
خاصة في (اباريق مهشمة) بالشعراء
التصوريين وبالبوت: أن هذه العلاقة لم
تكن هائلة على التأثير بقدر ما هي
علاقة لقاء، هي من أسباب التغيير الذي
اصاب الذائقة الشعرية الجديدة من

الاسرى وقد ماتوا قبل أن يعدموا اذ ان
الوقوع في الاسر معناه الاستسلام
والانهزام وجسم النتائج فهو موت قبل
الاعدام، ثم يأتي المادال الموضوعي لكل
هذا الدمار، وكل هذا الموت، وهذه الدماء
بالسحابة المنادى عليها في جملة النداء،
ايتها السحابة، لتغسل ذنوب المدينة
الثرثرة، لام الأبر في القفل لتغسل
محمل بيلعبات التضرع والتمني، ليس
من حل سوى أن يغسل المشهد من اوله
بغسل ذنوب المدينة الثرثرة، وهنا أيضاً
وهي هذه الجملة ينزاح المعنى عن
المصاحبة المعجبة الى معنى جديد تفصل
فيه السحابة ذنوب المدينة لتظهرها من
دم القتل وتظهرها من المضاجعة الحرام
وهي في المخاض أيضاً، الماء رمز التطهر
من الدنس والآثام والقصدارة، ورمز
للبدائيات النقية من جديد.

في مقطع شعري آخر من هذه
القصيدة،

البشر الفانون...

يغطون بيضة النسر، ويولدون
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج
البدائيات الجديدة للبشر الذين
يديرهم عجلة الفناء والولادة، يغطون
بيضة النسر وهي رمز لما هو مستحيل
ويولدون من جديد كما هي بدائيات الحياة
المتكهن بها من زبد البحر المرمي على
الحواصن والسطح ومن قرارة الأمواج، هي
فعل ولادة مقر ومسبق، وهنا تبدو
تأثيرات قصيدة الهوت «الرجال الجوف»
واضحة في هذا المقطع..

من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج
أقدام جردان من السجاد
مرت ونار ومضت من ظل الرماد
أن هذا المقطع يحكي مقطوعاً من
قصيدة الهوت، «الرجال الجوف»، والتي
ترجمها احسان عباس بعنوان «الخواون»،

ويقول فيها:
نحن الخاؤون
نحن المكتظون
نستلقي كحشية معلومة بالقش
والسقاء
أن أصواتنا الجافة
حين نهيم فيها بيننا
هائلة لا معنى لها

خلال ربطها بعناصر تراثية واسطورية،
ومن خلال استخدام اساليب التضمين
لأصوات واشارات تعود لرجعيات
مختلفة قد أسهمت في تكوين وإيجاد
مزايا هذه الشعرية المفارقة في ادب
البياتي (٧).

ومهما يكن شكل ودلالة التسامح
النصي في نصوص البياتي بنصوص
سابقة عليه، فإن مثل هذا التسامح قد فتح
امام الشاعر مجاهيل تجريبية شعرية
جديدة، أغنت المقطع الشعري وفشحت
أبوابه على تشرب روحي وحضاري
لتجارب شعرية رائدة في السياق
الإنساني بعيداً عن الاشتراطات المعهودة
في الأبعاد القومية، والخصوصيات
الحضارية بتجاوزها إلى حالة من التوحد
الإنساني، حالة من توحيد الآلام والمعاناة
التي تمصفت ببني البشر دون النظر في
لونهم وجنسهم، ودونما جنوح نحو ما
يمكن أن نسميه بعلاقة التأثر والتأثير في
صورها الكولونيالية المنفرة، فقد برزت
الآن مقولة عالمية الادب وإنسانية الادب
والتي تجعل عوالم وامكانيات التلاقي
على ذات المسارات وذات القضايا أكبر
بكثير من الاختلاف حولها.

♦ السرد والتنويع في استخدام الضمائر

تميل النصوص الشعرية التي أشار
البياتي إلى أنها سيرة ذاتية لحياة عمر
الخيال الباطنية الذي عاش في كل
المصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي كما
قدم البياتي لديوانه إلى الاشتغال على
عناصر حكاكية لافتة تتسق وتتسجم مع
مقوله بأن هذه الأشعار ما هي إلا سيرة
ذاتية، وهذه المسألة لا بد وأن تقودنا إلى
الحديث عن آليات وتقنيات التوظيف
الفني التي تربط النصوص بعضها
ببعض، وتوجد بينها القواسم المشتركة
التي جعلنا نعتقد أن النص الأدبي
المتدرج ضمن جنس أدبي محدد كالشعر
أو القصص أو الرواية أو ادب السيرة
الذاتية أو الغيرية إنما يضلّع بوظيفة
ثقافية توصل معنى متكاملًا، لذلك فإن
نقل إحدى سمات نص ما إلى نص آخر
كقلم ممة السرد مثلاً إلى الشعر هو أحد

الطرق الأساسية لصياغة معانٍ جديدة (٨)، وهذا يعني اتساع ميدان السرديات بالنظر إلى النص الأدبي جنساً أدبياً متفاعلاً نسبياً مع نصوص أخرى، وتقلب خصوصيته ضمن جنس أدبي معد كالرواية أو الشعر، فقد انطلق من تأكيد النقاد والدارسين على وجود ثوابت متأصلة في التأليف، هالشكل الفني لأي عمل أدبي لا يفهم بذاته، وإنما بالعلامات التي يقيمها مع أعمال فنية أخرى، فثمة تماثل في التقنيات الفنية التي تعنى بتحليل الأفعال في سلسلة من الوقائع المترابطة، مما يؤكد اتجاه بحث النقاد إلى إيجاد نظرية عامة في الخطاب السردية (٩).

ونظرة في مقطوعة البهائي الشعرية (في حانة الأقدار) ستقود حتماً إلى استكناه هذه الدراسة لرامي السرد في القصيدة والتوقيع في استخدام الضمائر، وما لعبه ذلك من بناء اتساق فضاء السرد بالشعر في كل متكامل ذي دلالة:

القمر الأعمى يبطن الحوت

وأت في الغربة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطفاط
فاوقد الفانوس
أول المقاطع الشعرية، مفتتح السرد الشعري أن جاز التعبير يتحدث عن قمر أعمى، موجود يبطن الحوت، كيف يكون القمر أعمى وهو رمز الإصرار والروية في الليل المظلم، بل إن القمر قد عمي لأنه يبطن الحوت وبطن الحوت في جملة الاسناد الاسمي هذا تحيل مباشرة على قصة يونس وهو في بطن الحوت فيها نأدي ربه قائلاً: إن لا إله إلا أنت إني كنت من الظالمين (١٠)، في هذه العبارة رغبة من يونس بالخروج من سجنه المعجيب، عقاباً له على ذنبه المعجيب أيضاً في هربه عن بني قومه، لأن المذابح تأخر عنهم، وهو لو، لم يكن من المسبحين لبث في بطن الحوت إلى يوم يبعثون، لكنه كان مسبباً تسبيحاً له دلالة الدعام (١١).

وعودة إلى نص البهائي فإن الذي في بطن الحوت هو القمر الأعمى، هل القمر الأعمى رمز المعرفة الاشراقية أم رمز المعرفة التي تأتي بالمكابدات والاختبارات الحقيقية، هل القمر الأعمى رمز العدالة

التي باتت في ظلمات بطن الحوت وتحتاج إلى تسبيح له صيغة الدعاء كي يفرج عنها، مفتتح القصيدة بيني وشأنه مع المقطع الذي يليه، والذي يبتدئ بضمير المخاطب أنت، أنت في الغربة لا تحيا ولا تموت، من أنت؟ عمر الخيام ألبهائي الذي هو في الغربة لا يموت ولا يحيا، واستخدم ضمير المخاطب في هذه الجملة الشعرية استخدام تمويهي، يحتمل أن يتعد الأنت ليسمى أنا وأنت أيضاً هالضمير هنا علامة على اسم، علامة مشروعة تمثل شخصية ما تمثيلاً حقيقياً، وأطلق على هذا الضمير أيضاً ضمير الشخص الثاني، وهذا الضمير يتنازع الفهال الموجد في ضمير الفهال، ويتجاهبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم (١٢).

ويرى بعض الدارسين أيضاً أن الضمير الدال على الشخص هو شبهه بالقناع، في تعلقه بمفهوم الخفاء وكذلك بالباطن، وهي أي الضمائر لا تقود في النصوص الأدبية أن تتوزع إلى ضمائر الحضور وضمائر الفهال، بل تتفرع ضمائر الحضور إلى متكلم هو مركز المقام الاشاري وهو الباش (١٣)، ويبدون ضمير المخاطب لكونه يشكل قناعاً لضمير المتكلم هو الضمير الباش في هذا المقطع الشعري.

وأت في الغربة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطفاط
فاوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة
لعها تطير في هذا الظلام الأخضر
المسحور
واشرب ظلام النور
مفتتح المقطع الشعري جملة مسندة

**هل القمر الأعمى رمزاً
لمعرفة الاشراقية أم رمز
المعرفة التي تأتي
بالمكابدات والاختبارات
الحقيقية**

اسناداً اسماً، وهي في جملة وصفية تبدو كواجهة لما سيأتي من سرود متعلقة بالضمائر مراوحة بين الوصف والسرد، فالوصف نار المجوس انطفاط، والسرد بواسطة الأفعال انطفاط، او قد، ابحت.. واشرب ظلام النور، فلإلم تحيل هذه الضمائر في المقام الفارسي للنص الشعري؟ انها ما زالت تحيل على ضمير المخاطب او قد أنت، وابحت أنت، واشرب أنت، ما زال الضمير التماهي بضمير المتكلم في صورة المخاطب هو المركز ومنه تتوزع زوايا النظر، هو إذن ضمير مخاطب علامة على اسم قد يكون عمر الخيام، وقد يكون الشاعر نفسه وقد يكون غيره، والمطلوب منه أن يدرك انطفاط نار المجوس، واهمية ابقاء الفانوس البديل عن الفانور انطفاط.

يستكمل البهائي دائرة مشهد الشعري السردية:
حطم الزجاجه
فهذه الليلة لن تعود
أصابعك السهم، فلأمر يا خيام
ولتصحب الديك حماراً، انها مشيئة الأيام
الطبي في الصحراء
وراء تجري كلاب الصيد في المساء
يستكمل الشاعر مشهد الحكائي السردية، السهم أصاب الخيام، تقليب الموازين، إلى الحد الذي يرى فيه الديك حماراً، وبالمراوحة من جديد بين الوصف بواسطة جمل الاسناد الاسمي والطبي في الصحراء، وبين السرد بالأفعال السردية المسندة إلى الضمائر، لتصحب (أنت) وراءه (هو) تجري كلاب الصيد في المساء، هنا تتسع دائرة الضمير إلى دائرة الفعل، الذي سيكون فاعلاً واحداً هو القوة المولدة للاتجاه القيمي في النص، خاصة إذا برز ذلك في مواجهة القوى المضادة للآخرين (١٤)، تتمحور الضمائر المرتبطة بمفهوم الفاعل الذي سيظل متصلاً ومتملقاً مع المخاطب وهو الخيام، ومع أنا الشاعر المسندة المتكلمة مع ما يعيل عليه النص من ظواهر تقع خارج التعبيرات اللفظية وتكون مبدرة عن الوعي بواسطة الضمير الشعري على أساس أن الضمير «علامة مضمر» كما يقول سيويو (١٥).

أن من اللافت في هذه القصيدة استخدام الشاعر لصيغ النداء، بالإضافة إلى تسيّد ضمير المخاطب للنص مما يعبر عن حالة خطابية انشادية بوحية تستدعي الرمز التاريخي وهو الخيام إلى دوحة الحاضر ليحدث التماهي والتوحد:

والخمر في الإناء
فصب ما نشاء
بقبة السماء
أو قدح البكاء
في حانة الأقدار
حتى تموت فارغ اليمين تحت قدم
الخمارة

رفيقك الوحيد في رحلتك الأخيرة
لندن النمل التي تحكّمها الأرقام
والبنوك

يا أيها الملوك
بكم ينبع هذه القيود؟

الرمز وهو الخيام في هذه المقطوعة يستدعي من تعاليمه التاريخي، بصورته الأولى، يصبّ الخمر من الإناء، ويصبّ ما يشاء إلى لحظة أن يموت فارغ اليمين تحت قدم الخمارة، أن مثل هذا الاستدعاء ومثل هذا التوظيف للخيال مرسوم في هذا النص، إنما هو من التقنيات الثابتة في تجربة البياتي، ومن خلالها يتم تحويل الأزمان وانتقالها من ماضٍ إلى حاضر ومن حاضر إلى ماضٍ على نحو تتوحد فيه الأزمنة شواهد وعلامات على تجربة أو تجارب إنسانية متصلة تتداخل فيها الوقائع وتتشابه الرؤى وتتسامى الشخصيات مهما تكن أزماناً وأمكنة، فيبدو الشاعر كما لو كان ساحراً قادراً على اختراق الزمن فهو كل الذين عاشوا المحنة، وجعلوا من تجاربهم مرآة يرى فيها الشاعر نفسه وصورة عصره، الخيام، الحلاج، السهروردي، ناطق حكمت، ابن عربي، فهو يتكلم بالسننهم مثلما كانوا يتكلمون بلسانه (١٦).

يحدث التوحد والتماهي في مدن النمل التي تحكّمها الأرقام والبنوك، ولكن يظل بها الخيام والبياتي وغيرهم يعانون قتل القيود، ييسو التوحد بالرمز، والتماهي به في مستوى جديد.

فهذه الليلة لن تعود
طارت، كما طار بنا بساط ألف ليلة
معانقين تحت أضواء النجوم

(دجلة)
وزارعين نخلة
قداعب الأوتار
فذلك هذا الليل مات قبل أن ينبج
النهار

يحضر بساط ألف ليلة وليلة ليأخذ الشاعر وقريته ورمزه وقناعه على بساط الريح، ليمسّق تحت أضواء النجوم دجلة وليزرع نخلة، مشهد الموت المخمور يتحول إلى مداعبة للأوتار، يتحول إلى حلم، يموت فيه ديك شهزاد المنذر بالسكوت عن المباح من الكلام ليمرّش في الأفق الكلام غير المباح، يتشكل أفق الحلم، يشهد مسردي جديد، يراوح بين الوصف والمسرّد، وهو مشهد يصاكي حكايا ألف ليلة وليلة في عجائبية وفنتازية ولكنه حلم يداعب أحداق الشاعر المقترّب اليميد عن وطنه ودياره، والذي يحمله الترقق والشوق إلى العودة حتى لو كانت العودة حلماً كأحلام ألف ليلة وليلة وعلى بساط ريعها، غياب الوطن يتحول إلى حضور شقيف، وماع لا يستطيع له الشاعر رداً، وغيباه كلمة أولى في أسفار البياتي دائماً.

الهوامش

- ١- تزفيتان تودروف، الأرض المنهجية للشكلانية، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، بغداد، ١٩٨٧؛
- ١٤، محمد مفتاح، تحاليل الخطاب الشعري واستراتيجية التقاص، المركز الثقافي العربي، ط ٢، الدار البيضاء، ١٩٩٢؛ ١٢، عبدالله الفذامي، الخطيئة والتفكير، من البيئية إلى التشريعية، النادي الأدبي الثقافي، ط ١، جدة، ١٩٨٥؛
٦. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات المسرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢م؛ ٨١.

٢- يحيى عيابة، علم اللغة الحديث، محاضرات: ١٠.

٣- د. ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسات في الشعر العراقي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢: ٥٧.

٤- د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، ط ١، ١٩٩٧: ٢٦.

٥- احسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط ١، ١٩٩٦: ٩٨.

٦- حاتم الصكر، تنميص الآخر، في المصطلح والنظرية والتطبيق، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، تحرير فكري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٥: ٢١.

٧- ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات: ٦٠، شكري عياد، في محراب المعرفة، دراسات مهداة إلى احسان عباس، تحرير ابراهيم السعافين، بيروت، ١٩٩٩: ٢٥.

٨- صبري حافظ، التقاص وإشارات العمل الأدبي، الف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، ١٩٨٢: ٢١.

٩- بول بيرون، المسردية حدود المفهوم، ترجمة عبدالله ابراهيم، أوراق، ع ٥، ١٩٩٢: ٩.

١٠- سورة الأنبياء، الآية ٨٧.

١١- سليمان الطراونة، دراسة نصية في القصيدة القرآنية، ط ١، ١٩٩٢: ١٥٠.

١٢- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ٩٩: ١٨٧.

١٣- الأهر الزناد، نسج النص، فيما يكون به المفوّه نصاً، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٦٥.

١٤- صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، دار الآداب، ط ١، ١٩٩٩: ٩.

١٥- صلاح فضل، شفرات النص: ٩، سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ج ٢، القاهرة، ١٩٦٨: ٣٥.

١٦- ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات: ٦١.

الإرهاب والكتاب

يجرّد فرانسوا تروفو المسألة من زمانها ومكانها ليكتفّ جوهر الفكرة: الكتاب عدو في الأنظمة الفاشية والشمولية، التي تصل حرارة النيران فيها إلى ٤٥١° فهرنهايت.. وهي الدرجة التي تحترق فيها الكتب. وفي مثل تلك الأنظمة، يتحوّل رجال الإطفاء إلى مشغلي حرائق، فيخصّصون يوماً لإحراق سارتر، وآخر لتولستوي، وثالثاً لإحراق هنري ميلر.. وهكذا، يداولون الأيام بين الكتب والكتاب!

غير أن يوسف شاهين يضع المشكلة في سياقها الزمني، حيث يشتدّ العداء للكتاب في لحظات انهيار تاريخي وحضاري مربع، مثل لحظة سقوط غرناطة. ففي المشهد الأخير لـ "المصير"، تنصب قوى الظلام ساحة إعدام للفكر، حيث تجمع الكتب، نتاج العقل البشري ومُعطي الحضارة الإنسانية، لتكون طعماً للنار. إلا أن الحريق الوحشي الهائل، لم يحلّ دين الكتب والتخليق عبر المكان والزمان.

إحراق الكتب، ملاحظتها، واعتبارها مستمسكاً ضدّ مقتنيها، تبقى السمة البارزة لأحط حقب التاريخ وأكثرها بؤساً وأرهاباً..

يطأ طيء التاريخ خجلاً كلّما مرّت في باله اللحظة التي اسودت فيها مياه دجلة.. عندما لقي الغزاة النار بالكتب في مياهه المتدفقة (وهي اللحظة التي أعادت إنتاج ما يشبهها يوم سقوط بغداد في مطلع الألفية الثالثة)، أو عندما هيمت الغمامة السوداء في فضاء الإسكندرية إثر الحريق الذي ألتهم مكتبها المأمرة.

وتشعر أوروبا التنوير بالمرار، حين تتذكّر أن محاكم التفتيش لاحقت للكتاب، فأحرقتها وحكمت على كاتبه بالنار. ثم عرفت في عصرها الحديث أشكالاً متجددة من قمع الكتاب، في ظلام النازية والفاشية وسبعيها الداكنة التي كانت تسبح في سماء القارة الأوروبية، قبل أن تستلم الولايات المتحدة الأميركية راية العداء للكتاب، وتغوص ممركة المكارثيّة ضدّ الرأي الآخر، وكتابه، وقرائه.. والمؤمنين به.

وعندما انعسر شبح المكارثيّة عن أميركا، استلمت الأنظمة المواليّة لها الراية عنها، ليصبح الكتاب، بأغلفته وأفكاره المناوئة، عرضة للبطش والملاحقة، ويندو مالكة عرضه للمطاردة. وفي ذاكرة حيلتنا حكايات رابعة عن كتب أودت بقارئها إلى التهلكة في السجون النائية.. وغيايب زنازين هي من صناعة أميركيّة. وما زالت صورة الكتب المحترقة في ساحات سنياغو، في فيلم "الليل فوق تشيلي" عصيّة على النسيان، وعاجزة عن أن تبرح الذاكرة.



في الفجر الكاذب ليوم حلّ بعد أسابيع قليلة من أحداث أيلول ٢٠٠١، كان مطار ميونيخ عرضة لعمليّة إرهابيّة غير عاديّة.. أمّا بطلها "الإرهابي" الموسوم بملاحم شرقيّة، الذي ألقت الشرطة الألمانية القبض عليه وأخضعته للتحقيق، فكان الكاتب البريطاني طارق علي، كاتب الرواية الأندلسيّة البديعة "تحت ظلال الرمان"، حيث تمّ ضبطه متلبساً بكتاب!

لم تشفع للكتاب بريطانيته العظمى؛ فعلاّمحه الباكستانيّة.. واسمه القادم من أدغال التاريخ الإسلامي، كانت كافية للإدانة والإهانة. ولم يشفع للكتاب المضبوط أنه كان باللغة الألمانية، ولكتاب ألماني اسمه كارل ماركس! فعنوانه "عن الانتصار"، هو ما برز للمصابين برهاب الإرهاب الاعتقاد الجازم بأنه قد يكون إنجيل الثورة للمنتحرين ولتنظيم القاعدة!

في اللحظة نفسها، كانت الشرطة الفرنسيّة تداهم غرفة الكاتب اللبناني الياس خوري في فندقه الباريسي، ربما ظناً منها بأنه "أصولي إسلامي". بعد أن توافرت القرائن ضدّه، فهو تحنّت بالهاتف باللغة العربيّة، وأرسل فاكساً باللغة الإرهابيّة نفسها، ثم.. وهذا هو الأهم، أنهم عثروا أشاء المداهمة في غرفته على مسرحيّة كاتب إيطالي، شاء سوء طالع صديقنا إلياس أن تحمل عنوان "التضحية".



حدثان غير معزولين عن لحظة الانهيار، وكونهما يحدثان في بلدين أوروبيين راسخين في الديمقراطية، فذلك يعني انحرافاً مخيفاً في بنية الديمقراطية الغربيّة، قد يعيدنا إلى أشجع حقب التاريخ ظلمة وطفيلانا. وإذا كانت أحداث ١١ أيلول ٢٠٠١ تعتبر نقطة مفصليّة في التاريخ الحديث، فعلياً التشديد على أن الحدثين الآخرين وقعا بعد أسابيع قليلة من ذلك المفصل التاريخي.. الذي يومئ، بأصابع الرعب نفسه، إلى أن "عصر الظلام الثاني" قد حلّ على العالم، كما عبّرت إحدى شخصيّات فرانسوا تروفو في "٤٥١° فهرنهايت".. درجة النيران التي تحترق فيها الكتب!

أزمة المثقف بين العاطفة والسياسة في رواية "المساء الأخير"

محمد قرانيا - سوريا

عن قصيدة المبدع وأهدافه الأيديولوجية والفنية، بمعنى أنه حالة تصفية، وتوضيح لما غمض من علامات وإشارات. لذلك قيل إنه التواء المتحركة التي خاض المؤلف عليها نسج النص.

ولدى معاناة دلالة العنوان "المساء الأخير" فإن الكاتب لا يدعنا نذهب بعيداً في التأويل من خارج النص، فيثبت في مفتاح الرواية ما يكفينا مهمة الإجابة، فبعد أن جعل العنوان جملة اسمية، حذفت مبتدأها، وأبقى خبرها وصفتها، فأغنى القارئ عن التفكيك المعجمي الذي يضي دلالات الجملة وأبعادها السردية والفكرية. نعيد قبل بدء المصدر يضع عتبة في بمنزلة المدخل، يشبه الافتتاحية الموجزة جداً، والافتتاحية هي الرواية تقاس بوظيفتها - كما يرى حسن بحراري - وهي إدخال القارئ عالم الرواية التخيلي بأبعاده كلها، من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم،

وهذا يعني اهتمام الكاتب بالمعربة السردية ذات الدلالات الشعرية حيث أخبرنا أن "المساء الأخير" مستمد من نص للشاعر محمود درويش: "في المساء الأخير على هذه الأرض تقطع أيامنا عن شجيرائنا، ونعد الضلوع التي سوف نصلها معنا. والضلع التي سوف نتركها هنا. في المساء الأخير لا نودع شيئاً. ولا نجد الوقت كي تنتهي... وهو بهذه الالتفاتة يؤشر إلى دلالات المساء الأخير على مستوى التجربة الذاتية والماسية ومستوى التجربة العامة الماسية، إضافة إلى مستوى الرصد التاريخي، وإذا ما تبيننا الأفكار الواردة في مقاطع الرواية نجدها ترتبط بدلالة العنوان ارتباطاً وثيقاً، حيث عرض الروائي في البداية علاقات نسوية غابرة في حياة السارد، ثم غابت وجوهها من الرواية كما تغيب الشموه في مساماتها، وتغلب وراها شفقاً جميلاً تستعذب العين وتحن إليه النفس، يتقلب بعدها إلى حياته الخاصة والعامة التي عرفت مسامات متعددة، غرت فيها شموه أخرى كان من بينها رحيل خادمته الوفية، ثم حبيبته نسرين.

جائزة الفارعة للإبداع الأدبي والمهني

المساء الأخير

محمد رضوان



الرواية: نافذة بأثرية الأمل

ذلك فإنها تظل ملاحقة بالإحباط، بسبب تنازع تيارات السياسة والأخلاق، وهذا ما جعلها تمش في واقع درامي تقريبي يخرق في طروحات أيديولوجية متماهية مع الثقافة الجديدة بتناقضاتها التي هبت رياحها على المنطقة، والتي أفضت في النهاية إلى (الموات) الأيديولوجي، الذي جسده شخصيات الرواية باضطهادها واغترابها ومن ثم موتها موتاً حقيقياً بعد موتها المجازي.

ما دلالة العنوان؟

للعنوان أهمية كبرى في دراسة النص الأدبي، نظراً للوظائف الأساسية التي ترى العنوان مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعده، الدلالي والرمزي، يرتبط أشد الارتباط بالنص، فيعكس أغواره وأبعاده، ويغدو بمنزلة فكرته العامة، بينما يشكل الخطاب النصي الأفكار الأساسية لهذه الفكرة التي يحتويها العنوان، ولذلك يمدّ العنوان نواة أو مركزاً للنص الأدبي، يمدّه بالمعنى النابض، ويقنن للمتلقي معرفة أولية لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، بوصفه المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه. ويعمل كذلك

تفسير رواية "المساء الأخير"

للأديب السوري "محمد رضوان" - دمشق ٢٠٠٤ - أسئلة جذرية تنسحب على خصوصية النص الروائي، فضلاً عن خصوصية التجربة الذاتية، في مواجهة حضارية تلخصها مقولة "هاملت" الشهيرة: (أكون أو لا أكون) وفعل التكون هنا هو الوجود الدال على الهوية الحضارية، في تفاعلاتها مع (العصر) وتياراته الجائحة، التي تحمل رياح التغيير، ولكنها تصطدم بالحواس الاجتماعية.

ترصد الرواية جانباً من معاناة الطبقة المثقفة، التي عاشت في زحمة المد القومي والحزبي، مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وما لاقته هذه الطبقة من تشرد في شوارع دمشق وبيروت، وضيق في متجمعات قبرص وباريس وروما، وقد وقعت الرواية ملياً أمام أبعاد الحياة العامة التي انعكست عليها الأبعاد السياسية والاجتماعية، فسلبت الشخصيات رونقها وجبروتها، وقد ذهب كفاها هباءً أدرج الرياح، ورات نفسها مقهورة، سلاخنة من سندان الواقع الاجتماعي، ومطرقة القمع الرسمي.

تسيطر على الرواية نزعة الذاتية الساردة، التي تتجسد في شخصية (ذكورية) تمور في داخلها رؤى مستقبلية لا حدود لها، وتطبع على وجدانها رغبات عاطفية، أضفت عليها التفافاً كثيراً من التهديف، وكسبتها أريّة مثالية، وأمت بين أصالة الأعراف والتقاليد، وبين معطيات النقلة الحضارية، لذلك كثيراً ما كانت الشخصية تصطدم بالواقع، لكنها لا تهاجمه، بل تحاول تجاوزه، والتمسك بإيجاد بدائل عصرية جديدة، تصوغ منها عالماً من الحلم تارة، ومن (اليوتوبيا) تارة أخرى، ومع

ترصد الرواية جانباً من معاناة الطبقة المثقفة التي عاشت في زحمة المد القومي والجزبي منذ بدايات القرن الماضي

يقدم الكاتب في سرده إشارات إلى الانتماءات الحزبية التقدمية، ويتجول معها بين المدن المعاصرة، وعصايات الزمان، من الأكاير والأوابد، إلى متاحف الفن وصلات المرض، تشبوه الثقافة المدافع الرئيسي وراء تحركات الشخصية المحورية "سليمان" : "قبل مغيب الشمس، ركبت سيارة أجرة متجهة إلى مدينة" فليوبوليس "عاصمة ذلك الإمبراطور المتسرد على طقوس روما ولفاتها... رغم أن المسافة بين المدينة والإمبراطورية البائدة لا تتعدى عشرين دقيقة من الزمن، فإن حالة من رؤية تاريخية محصنة، سمعت وأنا أمير البوابة الجنوبية، ثم الشارع الرئيسي المبلط وقع حوافر الخيل... وهمة الخارجين عن طاعة الفزاة الروم، ينشدون الحرية والعدالة. أحسست كم نعنن بحاجة لتأمل التاريخ والأمكنة لاكتشاف أنفسنا...".

وهو بهذه القراءة ينهب إلى الماضي، ليس لأنه يصعب عليه قراءة الحاضر المضطرب، وإنما لشعور المثقف بالعجز عن التأثير في الراهن الماصر، ومن ثم التعويض مما لا يستطيع تحقيقه وإنجازه في حيز الواقع المرير... ما دام من تطاوله التاريخي يفت في "مصرحات" الخارجين عن طاعة الفزاة الروم، ينشدون الحرية والعدالة".

لقد قال "ميلان كونديرا" عن تاريخ بلده : "لأنه يصعب عليه قراءة الحاضر المضطرب، وإنما لشعور المثقف بالعجز عن التأثير في الراهن الماصر، ومن ثم التعويض مما لا يستطيع تحقيقه وإنجازه في حيز الواقع المرير... ما دام من تطاوله التاريخي يفت في "مصرحات" الخارجين عن طاعة الفزاة الروم، ينشدون الحرية والعدالة".

لقد قال "ميلان كونديرا" عن تاريخ بلده : "لأنه يصعب عليه قراءة الحاضر المضطرب، وإنما لشعور المثقف بالعجز عن التأثير في الراهن الماصر، ومن ثم التعويض مما لا يستطيع تحقيقه وإنجازه في حيز الواقع المرير... ما دام من تطاوله التاريخي يفت في "مصرحات" الخارجين عن طاعة الفزاة الروم، ينشدون الحرية والعدالة".

على الصعيد الذاتي تتفعل دلالات المعاء البيانية في النص الروائي الذي يخرز بمعاني النهايات لكثير من (أنيوات) الكاتب، بوصف

المساء نهاية النهار، ونهاية الضوء، ونهايات الحركة المكشوفة في الطبيعة، ولهذا كانت (أنا الكاتب، ياء المتكلم المفرد) طاغية في الخطاب الذاتي "إنني لا أزال خجولاً من عواطفني" "لم أكن في عزلي أعاني من بلادة الصمت، فغير أنني للمرة الأولى أجد نفسي وحيداً أثناء الليل في بيت الطفولة منذ عشرين عاماً...".

في المستوى الذاتي هو قوام البنية الروائية التي يسمم الرواية الفني، المركب من الحب والمهاسة، فالسارد يمرض جانباً من حياته الشخصية التي يظهر فيها متشرداً وباحثاً عن حبه الأول "نسرين" الفتاة التي عرفها في مهمة الصبا على مقاعد الدراسة، ورفضت له ببروت، وقد "جف نغم جسمها" وصارت زوجة رجل آخر، يختلف معها منهجاً وسلوكاً... وقد صقلت اللقاءات العاطفية الفاتنة والمختصة... في منزله تارة، وفي منزلها أخرى، على تعزيز النزوع الدرامي في الرواية، وظهوره بمظهر شديد الدلالة على مأساوية الطبيعة المثقفة، ويعني آخر هزيمة المثقفة والأيدولوجية في المنطقة العربية التي تغلقها في الرواية (بيروت) بوصفها المكان العربي الأول الذي يحقق الحرية لأصحاب المذاهب الفنية والأدبية والسياسية، ويشعر لهم اللقاء والحوار والتواصل، في منأى عن صيرون الرقيب الأمني الذي جعلهم يهريون من زنتانته، في أقطارهم التي تركوها مكرهين وهذا ما أضفى على النص الروائي حيوية ذات به عن المادي الترتيب، ووضعت وجهاً لوجه مع فجيعة الحياة اليومية للمثقف العربي المتسرد الخائب الذي لم يستطع أن يحقق شيئاً من (يونيوهام) الذاتية على صعيد المسألة العاطفية والمسألة الأيدولوجية. ففي العاطفي، كان السارد "سليمان" محبطاً من عدم تحقيق رغبته في حب "نسرين" وزوجها، فصار يسمع صوته عندما انتاب بعد زمن طويل : "حزناً داهناً. اتصلق شعاب روجي ورقد فيها سكناً وديماً كطفل، بينما طمرت الدموع لزحمه في عيني، ثم تنقطر كاتندى فوق أنفها الرفيع، ووجنتها الناحلتين بعد اختصار طويل لم أدر كم من الوقت بقينا هكذا.. حطام جسدين يظللهم الخوف والرهق، وصدى السنين، كأنها في غيبوبة أبدية".

إن النص الروائي في مستواه الذاتي،

بوصفه النص الروائي الأول للكاتب، بعد ثلاثة كتب نقدية، يعيدنا إلى ما يطلق عليه رواية (السيرة الذاتية) أو (النص السيري) الذي قال فيه "كليف جيمس" : "إن معظم الروايات الأولى هي سيرة ذاتية متعمقة، والكتابة عن الذات ممارسة سبيرة يتحسس الروائي من خلال عالم الكتابة مرجعته الذاتية، وحياته وتاريخه الشخصي وعلاقته بالذوات الأخرى، يتناول كل هذه الزوايا التي عرفها وخبرها وعاشها قبل أن يتكرر حيوات وشخصيات وغيرة" "والكاتب بلجوئه إلى أحداث محددة، وشخصيات قريبة منه، وأماكن معروفة ترتبط بحياته الشخصية، يرسم ظاهرة محوية على صعيد التجربة الذاتية، يبري فيها جوانب حماسة تصل بحياة السارد الثقافية مركزاً على تاريخه الشخصي، وربما كان ذلك بسبب نقل وطلاة الذاكرة على مغيبته، بعد أن أكد في معاشه عدة من الرقابة أنه في المسعد الخمسيني، وهو في نضه يحاول أن يبعد إلى الخمسين الحب المفقود ليمود إليه شبابه، ويحدد حياته، وبذلك يتجسد جانب كبير من المطابقة في العلاقة بين الشخصية الروائية ومبدعها، بوصف الشخصية انعكاساً للتجارب المعيشية للروائي داخل المجتمع، وقد قال (جنيت) إن بين المؤلف والسارد تمازجاً واندماجاً، وعد المؤلف صاحب الرواية، وعد السارد شريكاً له فيها، وقد تأكد ذلك في الرواية من خلال استخدام ضمير المتكلم، وهذا ما يجعل الرواية تشبه السيرة الذاتية، على خلاف الرواية الكلاسيكية التي لا تقر بالمطابقة بين الشخصية والروائي، لأنها ترى الشخصية ابتداءً من الخيال جسده الروائي ليحقق بواسطته غاية فنية محددة. وهذا يندرج على الروائيين ذوي المسعد السياسي الذين عملوا على نقل الصفات التي يرونها صحيحة في الواقع الخارجي إلى شخصيات رواياتهم، في نوع من الإسقاط يرضي نزوعهم الأيدولوجي، ومهما يكن الأمر، فإن العلاقة بين الروائي والسارد حتمية، ولكنها في كل الأحوال علاقة إبداعية تخضع لشروط الإبداع الروائي وإجرائاته، وعلى المستوى العام، فإن الرواية تأتي على جانب من الهفوات الأيدولوجية لعدم من الشخصيات الأغترابية، بغية مواكبة المستوى الذاتي الذي اعتمده السارد لبناء الرواية، فتمشق على الرغم من انفتاحه على العالم والثقافات، ورحابته قياساً مع فضاء الريف الاجتماعي الذي خرج منه السارد، تضيق عليه، ويؤكد : "هذه المدينة الغارقة في طقوس الجهالة والقبيلة...".

يعمل مستوى التجربة العامة على تضخم

على المستوى العام فإن الرواية تأتي على جانب من الرهانات الأيديولوجية لعدد من الشخصيات الاغترابية

حتى الموت عن مشاعرها، وكانت تبدي استغرابها ودهشتها كيف ينال "وليم فوكسر" جائزة نوبل، وهو أروأ كاتب في القرن العشرين" (ص ١٩٤) نتيجة لهذه القاعة الاجتماعية / الثقافية، وتحت ستار من أغلفة أيديولوجية متعددة، ظل صوت نسرين مبعداً، محروماً من الوصول إلى العالم، فلم تجرؤ على نقل همومها، والتعبير عن آرائها بوصفها زوجة تضطلع بمسؤولية جسمية داخل المجتمع، وضعت عمرها بين رغبتين لم تتحققا، رغبة إنجاب ولد، ورغبة الوصول إلى من تحب، والرغبتان، احتال عليهما، الأولى بتبني طفل تربيه بدقه عاطفة أمومتها، والثانية تغطتها بالمطالعة مع مدام بوفاري وأدب نوتردام.

إن مستوى التجربة العامة يتماهى مع المستوى الذاتي، وفيه يحرص الكاتب على وحدة السرد، وعدم تعدد وتشتت، ونزوع الفرداني، واختصاصه بـ (أنا التكميل ويأته) في الخطاب بصورة عامة، بينما المستوى الثالث تمثل علاقاته الشخصية بمجموعة من النساء، غصت بهم مصفحات الرواية الأولى، أما التاريخي، فلم يكن أكثر من لقائاته العابرة عملت على إيزاز الراهن وأظهرت ثقل وطلاته، وهذا ما جعل الرواية تنفوس على مفاسم رواية شجاعة تستخلص محنة المثقف العربي، وتبرز مدى اجترار أزمات مجتمعه، ومن ثم تنتهي الفامرة الروائية بمنظور (فجاعي) ينصر فيه (الاضغراب) على (الروح) (و الواقع) على (الأيديولوجيا) ويفقدو (سيد الموقف، وهو ما حملته العنوان في دلالاته الشاعرية الرمزية (سلامة الأخير) الذي هو نهاية الحياة، ويشكل علامة فارقة للشخصيات المبدئي، نهاية طبيعية على المستويين البدلي والخطابي، وليس الميتافيزيقي، وحاملاً رمزياً يتساوى فيه الجميع، وهنا لتتقي شخصيات الرواية مع بقية الروايات السورية في النهايات المناسوية التي انتهت اليها معظم الشخصيات الأنثوية التي عانت من مفارقات الواقع ورغبات الذات، ولكنها اختلفت منهم في (أسماء الأخير) في أسلوب السرد الحكائي الذي حافظت فيه على مستوى خلقي قهبي وثقافي اعتقدناه في أجساد الشخصيات النسوية الروائية لدى كثير من الروائيين في سورية، من أمثال كوكيت خوري وحنا مينه، وحيدر حيدر وتبني سليمان وغادة السمان وفاضل السباعي وسواهم...

حيث يقف التأويل الشرقي بمعابيره الخلقية أمام أي دس؛ "نسرين يا حبيبتي.. لا تكذبي على روحك، اعترفي أنك لم تحبي أحداً سوى كما لم أحب أحداً سوى،" قولي إن كل شيء سيكون على يرام، ولأنا سيكون سعيدين.. نسرين انظري إلى بعيني جيداً... وتردني كل شيء.. لماذا تختارين العذاب لنا جميعاً؟ ولماذا؟ حاولت الاقتراب منها وعناقها، فانسحبت إلى المقعد الجاور بعزيمة ثابتة، ثم قالت بهود.. - سليمان.. لا لتسادي في الخلق، نعم.. أعتري أنتي، أحبك، وما نسيك أبداً... أما الآن.. بعد عشرين عاماً.. بعد أن جف النسيم لم يعد لهذا الحب مكان في العالم.. إنه حلم يخون من المعنى، مجرد حلم في ملكه الأوهام، وعلينا أن نغادرها... وإنه قسري، وقدرنا، وقدرنا الذي لا نستطيع اختياره كما نشاء..

"عشرون عاماً" إنه الوقت الضائع، والراوي الذي ضاع في زحمة سيطرة الأفكار الثورية، التي أنتجت، لتحقيق العدالة، وإنجاز حلم الحب والمجتمع الجميل، عشرون سنة تمر، في زهرة الشباب، والمريضي، والعريضة، ولكن لا الحب أبقي وأثمر، ولا الأيديولوجية بلغت المرام.

تراعي سردية الرواية واقع المرأة الشرقية في المجتمع المحافظ، على الرغم من بحبوحة العيش التي ترتع في رحابها، والبيئة المفتحة التي تعيش فيها، فتتقيد قدرها، ويبدو حالها أشد رؤساً وتامسة من حال الرجل الذي يتيح له المجتمع ما لا يتحبه لها، فالحبیب عرف أكثر من امرأة غيرها، وهي قد ضبطت زوجها يخونها في أحد بنسبوسنات يسيروا، ومع ذلك فإنها تستمضي على الحبیب، ولا تسمح له بقبلة في لحظة وله وإقتتان. مع أن السائد في الرواية أن المدن كانت على الدوام مفسدة للنساء من وجهة النظر الذكورية، ونسرین بذلك تعزف على الوتر القبيح العربي، وتوجد لنفسها معادلاً موضوعياً في الثقافة والمطالعة يمؤنهما عما تفرق فيه من يؤس عاطفي، وإنهذاة مشرعة على الروايات المبينة، تعيش مع شخصياتها النسوية يؤس الحب ويؤس المجتمع ويؤس الزمن، فقد "كانت تقرا الصحف والروايات، تقارن بين حياة شخصوها وأبطالها وحياتها الخاصة، تملقت بـ (أنا كارنبا) (و مدام بوفاري) والألم المالية لدى (غوركي) التي لم يعد لها وجود في تلكا، وتنتى لو كان زوجها المنكذ كـ "أدب نوتردام" يدافع

معاناة المثقفين المنفيين، فإذا كانت دمشق رمز الانتعاش المدني ومركز الإشعاع العلمي والحضاري غارقة في طغوس الجهالة والقبيلة، فإن ذلك من شأنه أن يعبر عن مدى الاغتراب الذي يعيش المثقف في غماره؛ في مستوييه الحيويين؛ غربة الفكر، وغربة الحب، وهذا ما يجعل التيار الفكري السائد مصحوباً باغتراب ثقافي شامل، ينذر أن تجبو منه شخصية في كدمسيرة المدينة القديمة دمشق؛ كانت عاصمة التاريخ نائمة في سكون كجثة منقوشة على حجر..

هذا السكون (الجنائزي) الذي يشمل المدينة، ينكس على حياة الشخصيات المثقفة من دون استثناء، فالإنسان ابن بيئته، وهذا ما حرص الكاتب على تصبيده من خلال وصف العلاقات السائدة بين الشخصيات، فنسرین التي أجهها السارد في دمشق، لم تتشابه بعد عشرين سنة في بيروت تحقق الهدف الفني للرواية في بعدها الدرامي، لأن عودة العلاقة المشققة، ولو بالزواج مستحيلة، وهذه الاستعانة ببعد لها الخلفي أكثر من تعليل، فزوج نسرین تاجر، عربي المولد والإقامة، ولكنه أمريكي الهوى، وأصاار الماشق، مضطهد وهو أسير أيديولوجيته المحلية، وهنا تتضخم أبعاد الهوية الزوج والحبیب، ومن ثم استعمر الصراع النفسي الذي يؤدي إلى ضياع الحبیب، بين وفاتها وزوجها، والتزامها بإعدادات مجتمعها وقبيحة الراسخة، على الرغم من عدم الزوج، وخيانتها له، وبين الحبیب الذي أقامته الحواجز بينهما وبينه بذرائع متعددة، أبرزها مسألة (الثار) المائلي القديم على الرغم من اشتغال الهوى المتاجر في جوانحه، ولا يحدد هذه القيم سوى الشفافة.. ثقافة الشرق وروحانيته، المتكئة من نفس نسرین، فالحبیب كلما حاول أن يضمها إليه، ترجوه ألا يفعل، محكمة العقل والمنطق على التزوة والتهور. وهذه المشهدية الخلقية تكدت كثرة نادرة في الرواية العربية التي أقامت جل علاقات الذكورة والأنوثة فيها على الحب الذي ينتهي بالاتصال الجسدي، أو الخيانة، ويصورة خاصة عندما تكون شخصياتها من الطبقة المثقفة التي تضرب بالمعايير الاجتماعية عرض الحائط، وتجتر وراء ملذاتها بدماؤها التقدمية، في الثورة والتمرد والرفض والحرية..

إن نسرین على الرغم من معاناتها من زوجها القديم، ومرفقتها بخيانتها لها، وحرصها على عدم اقترابه منها في الفراش، وعلى الرغم من حبها الجارف للسارد (سليمان) ولقائهما (الحار) به في منزله أكثر من مرة، فإنها تبدو نموذجاً للمرأة المثقفة القادرة على وأد صراطها في أشد لحظات الانفعال والإثارة،

أوهام... فرانكفورت

لا يتعلم المشهد الثقافي العربي من تجاربه، فهو ما زال يهدر فرصه، ويثبث جهله وعجزه عن مد الجسور والتواصل مع الآخرين، رغم أن بداية الوعي هي التدبر والتشكر واستخلاص النتائج والاستفادة منها.

وقد أهدر العرب فرصة فرانكفورت، تمثيلاً ووجوداً ومدً جسور، فلم يتعد الحضور العربي هناك أي احتفالية ثقافية عادية كان يمكن أن تكون في أية عاصمة عربية، فالوجوه ذاتها، وهي تنفترج إلى حماسة التواصل والبحث عن الآخر، ووقفت الرغبة عند كثيرين في اكتشاف فرانكفورت لمن لم يزرها من قبل.

حلت جامعة الدول العربية ضيف شرف على الألمان في معرض فرانكفورت للكتاب، فنقلت معها أمراض المشهد الثقافي العربي برمته، فتمثيلهم فيه يمسك حالهم وهم يتبادلون المواسم الثقافية وفعالياتها التي تمتد كونها تنفيضة للمقربين والمريدين، وسيطرة أسماء أخرى عليها وليس لها من جديد سوى الاحتفاليات لأنهم "نجوم"، بينما يُقصى أصحاب كفاءات حقيقية نابضة بالوعد والحياة من الشباب لأنهم يفتقرون إلى النجومية. وإذا خرج أحد أصحاب الاحتفاليات عن دعوة الأسماء "الكبيرة" هوجم بلا رحمة واتهم مهرجانه بالافتقار إلى النجوم.

أذكر أنه في مؤتمر قاسم أمين في القاهرة سحبت رئيسة الفضائية المصرية طاقم التصوير لأن المشاركات لسن نجمات رغم عشرات الدراسات عنهن وترجمتهن إلى اللغات العالمية. ولكن المسؤولة غير معنية بالمتابعة، ووقف علمها بالأسماء عند من درست عنهم في المقررات المدرسية.

والسؤال، كيف نصنع النجوم إذا ظلت الفعاليات حكراً على الكبار؟ ولماذا لا نسال عن بدايات هؤلاء؟ هل ولدوا كباراً وكيف كان طريقهم؟ ولماذا يميذون التاريخ وصراع الأجيال؟

ولكن هل في الثقافة والفكر أجيال؟ وكيف تتحدد بمسنوات العمر؟ أم بالوعي والتماس مع الحياة والموهبة الحقيقية؟

لا أحد ينكر حق النجومية ولا يغمز من قضاة الخبرة، ولكن الفكر لا يقاس بالسنوات، فقد يكون مفكراً في الثمانين بينما عطاءه وأقباله على الحياة والبحث والتجدد في همة العشرين، بينما يشيخ ويتراجع من هو في الثلاثين ويقف هناك. ولن ننسى أن كثيراً من أبرز كتاب العالم وروائعهم جاءت بعد نضج وخبرة، منهم تولستوي، ونجيب محفوظ الذي برز والتفت إليه النقد حين تجاوز الأربعين. لهذا تصير مقولات كالأدباء الشباب مضحكة حين يحال بها إلى سنوات العمر سواء كانت خصبة متجددة أو عجفاء قاحلة. جمال الغيطاني ويوسف القعيد ظلوا من جيل الشباب عند من سبقوهم، وأذكر أن يوسف القعيد شكرني بأسى حين قدمته في برنامج تلفزيوني بأنه من جيل الستينيات، فالآخرين ظلوا يعتبرونه من جيل الشباب تدليلاً على عدم النضج الحقيقي. وبالمقابل تملأ أصوات "شبابية" تؤكد تميزها وتدعي محاربة الآخرين لها، رغم أن من تعهدوا وقدموا إلى العالم هم بعض ممن سبقوها، مما يسقط هذه المقولة وينفي صحتها.

حق للشباب أن يدخلوا المشهد من أوسع أبوابه، ولكنه طريق مسدود ويمنع الدخول إليه إلا ببركات الكبار، فالفعاليات والبحوث والدراسات قصر عليهم رغم أن معظمهم مل قبل غيره حديثه المكر وأطروحاته التي لا تتغير، وهو لا يملك جديداً ولا يرغب في البحث عنه، ولهذا فمعظم الفعاليات الثقافية العربية "تحصيل حاصل" وقصر على ضيوف وأسماء قلما تتغير، وهو المنزلق الذي وقعت فيه الجامعة العربية والوفود الرسمية والتمثيل في فرانكفورت، فالمسؤول في الجامعة لا يعرف إلا أسماء بعينها حاول فرضها، ووزراء الثقافة لهم حساباتهم الخاصة، فضاغت طاسة فرانكفورت، ولم تحدث المشاركات العربية أي صدى باستثناء نثر يسير منها أعده الألمان، وإن ظل أقل بكثير من أية فعالية ألمانية صرفة أو بمشاركة دول أخرى.

المشهد الثقافي العربي يعاني من أمراض الفساد الاجتماعي والسياسي برمته، وقد انعكس هذا على فعاليات فرانكفورت، عدم الالتزام، غياب من لم تعجبهم مشاركتهم نوعاً أو وقتاً، غياب الحضور، والبحث عن مترجمين دون جدوى.

أن يمرض المشهد الثقافي العربي أمر يدعو للتخوف، فالثقافة والفكر أساس الإصلاح، ويفترض بهما ترويض الخلل الاجتماعي والفكري، أما أن ينخر سوس الفساد البنية الثقافية العربية، فهذا دليل على أن تهميش الثقافة رسمياً أعلى أكله، مما يبرر للمسؤول العربي وضع الثقافة وملفاتها كلها في آخر اهتماماته، وهو بلا مشكلة الثقافة العربية وعنوان مشهدها.



حقيقتهما التي غيّبتها المبرديات
الأخرى المناوئة لهما.

إذن فإن أفضل المقاربات التي نراها
مناسبة إلى "الصليب والثعبان ويوميات
شاعر" هي تلك التي ترتبط بمعاولته
استرداد ما سرق، أو ما طمس من تاريخ
الكردي، الذي غيّبه السرد الآخر، بسوء
نيّة، كما فعل السياسي المهيمن، أو
بحسن النية، الذي اختصر خطأ
كردستان (أرضاً وشعباً) لمصلحة وطن
أكبر، وهو ما تجب إعادة النظر إليه،
خشية تشظي الجغرافيا إلى أقاليم،
وانتصار السياسي على الميثولوجيا التي
تبعثها هذه القصيدة من تحت رماد
الحرب التي غيّبتها بين الأدخنة.

(وشيركو بيكه س) الذي يبحث عن
مقاربة إبداعية إلى أوجاع الإبادة
والنفي، استعمار من الصليب دلالاته،
والثعبان رمزيته، ليرسم من خلال
الإشارات الدالة عليهما، يوميات شاعر
كردي، أراد القبض على جمرة الفكرة
والنصّ معاً، لكن في إطار مرجعي يرتدّ

لم أكن قد قرأت غير قصائد
مقاترة الشاعر الكردي "شيركو بيكه
س"، ولكنه استقرّ في ذهني كشاعر
متموِّع، مثل شعراء آخرين، فلسطينيين
بالدرجة الأساس، ظلوا جميعهم بلا
استثناء، يواجهون حرية الجلال التي
تسعى لتمزيق جسد القصيدة وجسد
هائلها، سيّان إن كان قادماً من قم
الجليل (محمود درويش)، أو من قم
أزمر (شيركو بيكه س) هذه القصيدة
في القتل والتشيع التي يواجهها
شيركو، هي نفسها التي ما يزال
الشعراء الفلسطينيون يواجهونها، لذا
فإنّ الاستقرار في ذهن الذي
نقصده، إنما هو الذي ينبعث من
الإيمان منذ وقت مبكر بوحدة الهمّ
الكردي- الفلسطيني، ويأنّ شيركو من
أفضل الشعراء الذين يمتزجون عن تشابه
هذه الصورة، بين الثين قادمها القدر
إلى المنبذة أو النفي، أحدهما شيركو
القادم من جبل أزمر، والآخر درويش
القادم من الجليل، الجبلين اللذين
يجمعهما أكثر من رابط، إنّ شيركو
بهذا المعنى، يكمل في ذهن التوافق
لاكتشاف منيّات وفضاضات الشعر
المقصوع، الذي حاولت مصادره آلة
القمع الثقافي المضادة، وخضر
السياسي، ما لم يتناول درويش الرقم
الأمثل في المعادلة الشعرية الإنسانية،
التي ترفض النفي وسحق البشر،
لصالح آخرين يحاولون سرقة الأرض
والتاريخ وحتى الميثولوجيا؛ ميثولوجيا
الشعبين، الكردي والفلسطيني، التي
شاعت لها الأقدار أيضاً، مواجهة أعنى
الحملات من أجل تنويعها وما أتذكره
بمناسبة الكتابة عن هذه القصيدة
الروائية كما يستبها شيركو، أنني قلت
ذات يوم لشاعر الكردي المرحوم نافع
عقراوي (عليكم كأكراد كتابة تاريخكم
بأقلامكم، فقد سرق مثلما سرق
تاريخنا الفلسطيني)، لكنه مضى قبل
الأوان بكثير، مثلما مضى قبل
بسيمو، والتاريخان لم يستردا بعد

بنا كقرءاء إلى روح الملحمة،
وجلالها المأساوي، وذلك لأنّ
عملية الصلب التي يكتب عنها،
ليست أنيّة يقضي فيها فرد
بمعناه فوق الصليب، وإنما هي
عملية صلب مجتمع وأرض
معاً، اتسمت حياتهما بأحداث
ملحميّة كبرى، هذا يعني أنّ
الشاعر لا يبحث عن أناء، على
الرغم من مقموعيّتها، ولا
يعالج فكرة هامشية، أو همّاً
محدوداً، وإنما يبحث عن أدقّ
التفاصيل في تضحية شعب،
يتسامى بالصليب، ويخلق مثلاً
حدث مع المسيح، قريانا من
أجل الخلاص، المسيح من
فحيح يهودا، والشاعر من
لدغة الأفعى التي تتخفي وراء
النموثة اللتوية حوله، وكأنّها
بالفاسع الذي تجرّع المراتر
كلها، لم يعد يقبل بالانتظار
فوق صليبه، لذا فإنّه يسعى إلى
قيامته، التي تشبه قيامة الألهة في
الميثولوجيات القديمة، وبهي نفسها
قيامته الشعب الذي يخرج من تحت
الرماد، حتى يلطم أشلاء جسده الذي
مرقته الحراب. هذه القيامة تؤوّلها
من خلال التالي:
انشطرت جرّة الزيتون إلى أربع
قطع في السماء
وحملت أربع أجنحة للريح
قطعة طارت إلى (مهباد)
وحين هبطت أصبحت مهداً لطفل
قطعة طارت إلى (عامودا)
وحين هبطت أصبحت جسراً
لحدوة
قطعة طارت إلى (درسيم)
وحين هبطت أصبحت مقعداً
لقصيدة
قطعة طارت إلى (كروك)
وحين هبطت أصبحت سلّة
للأرغفة (ص ١٠٧).
هذا يعني أنّ الشاعر في معالجته

افضل المقاربات مناسبة للصليب والشعبان ويوميّات شاعري التي ترتبط بمحاولة مسحوق أوطمس من تاريخ الكردي

محكمة الخاطف الذي لا يتوانى عن
التعريف به
اغتيال عبد الخالق في أربيل بسيف
سعد
انحل المرتع
انحل المثلث
فتح الطوق حول الدائرة
وكـمـا ترون الآن.. الآن أنا
وحدي(ص:١٠)

لقد اختار الشاعر شكلا من المقاربة
الإبداعية إلى أحزان الكردي وأوجاعهم،
بمقدوره كما ذكرنا استيعاب مختلف
عناصر المتن الذي تتشعب اتجاهاته
وتتعدد أزمته ونعصب أنه في مطلوئته
الشعرية، بالإضافة إلى الاستمارة من
الملحمة استطاع أن يستعير من الرواية
صفتها كمتوالي لغوية تتطوي على صراع
مريع. نحن لسنا أمام محاولة جديدة
للتجنيس، فالتنصوص التي بهذا الشكل
عديدة وموغة في القدم، ابتداء
بجلبجامة ومرورا بالإلياذة والأوديسة
والإنياذة واللائلي الكمنانية كما أن
حصار بيروت لحمود درويش لا تختلف
كثيرا في نوع صياغتها الشعرية.

وشيركو في "المفاتيح" التي يضعها
أمامنا من قصيدته "الروائية"، أراد أن
يلفت انتباهنا قراءه إلى مسألتين: الأولى
ترتبط بمديات القصيدة وآفاقها، وهذه
تمكن إضافة مقاطع أخرى إليها، على
الرغم من اكتفائه بالتمثيل الحالي لمقاعب
الكردي وأوجاعهم، والثانية تلح إلى
إرهاصات النص المحتملة، كقصيدة
استعارت من الرواية طولها الخرافي،
وكثرة أحداثها، وتوقع أزمته وأمكنها،
وعظمة الصراع فيها. وبمنى هذا هلن ما
في القصيدة من قوة الإيهام، تتعاور
لتحقيقها بهذا الشكل السعري، عوامل
عديدة مستمدة من فنون الملحمة والرواية
والقصيدة معا، ومن مرجعيات فكرية
معاصرة، وأخرى قديمة ترتبط
بالبولولوجيا والأساطير، وإن ظلت الأرض
مرجعيتها التي تمنح النص خصوصيته،

من يؤرخ كذلك. إنه مثلا في حديثه
عن مريع العلاقة بين المناضلين
الأربعة الذين هو واحد منهم، يذكرنا
بالفصول، وبقياة الآلهة على مدارها
ويعد موتها، وهو من جهة أخرى،
يكون قد وجه شراع القصيدة إلى ما
يثير صفتها الملحمة، التي تصوّر
بشاعة ما حلّ بالكردي، وإن ظهرت لنا
هذه القيامة من خلال الشاعر
نفسه- لسان حال الأرض والشعب
معا

كلما مررتما من الأصدقاء داخل
الكهف
نتنك برؤوسنا دوما
إلى رأس دائرة الكهف
كما نجلس إلى نار شجون بعضنا
إلى أن يلب النوم ليلنا
أخذوا عثمان ذات صباح(ص:١٠٣)

هنا نلاحظ التوحد بالأرض، وهذا
أحد أهم صفات من تمرّضت أرضه
للاستباحة. ولعل صورة اقتلاع
عثمان، كما تدلّ عليها الصياغة
الشعرية، واحدة من أشدّ الصور التي
تدين وحشية الخاطف- اللذّ القوي
الذي يريد اقتلاع الجميع، وليس
عثمان وحده

كلما مثلنا من الأصدقاء داخل
الكهف
نتنك برؤوسنا إلى داخل الكهف
أنى الضباب وذهب
أنى الدم وذهب
أتت الأعوام وذهب
لدشاد جرح بيد خاوية وزجاجة
خمر

واخترق في دخان
المساجير(ص:١٠٤)
ما سبق جزء مما خلفته الكارثة.
كارثة الحرب ضدّ الكردي. وإذا كان
رحيل لدشاد قد جاء بعد اختطاف
عثمان، وإدمان الخمر، إلا أنّ الشاعر
لا يتوقّف عن

الملحمة، ابتعد عن العابر من الكلام،
وعن الهومو العابرة. ومن هنا فقد سكب
كل ما في دواخله، في إطار قصيدة
واحدة، طويلة ودرامية، يمكنها استيعاب
أزمة وأمكنة وأحداث، ما كان من الممكن
أن تستوعبها نصوص قصيرة، يمثل هذا
الاسترخاء الذي نراه في المعالجة
الشعرية التي نراها، وقد ابتدأت
من (الف) الهمّ الكردي حتى (يائه)، ومن
السليمانية إلى بغداد، مرورا بكلّ الأمكنة
التي يبع بها النصّ، الذي يتشظى فكريا
ودراميا، وبما يؤكد أنّ (شيركو بيكه س)
يسمى إلى تقديم معالجة هوميرية بأذخه
الخصب، أوغلت جذورها في الكثير من
التفاصيل- الذرى الدرامية، التي تغذي
الذروة الأساسية، التي تمثلها قيامة
الشعب في طروداته التي يحاصرهما
الشبان والموت من كل جانب

لم أجد سبيلا أكثر من أن
أقطع من أوصال القصيدة
كفنا للتلال
وأخبر من خشب القصيدة
تابوتا للحنطة
وتمثالا للمحارب
لم أجد سبيلا أكثر من أن
أجعل من القصيدة خيليا
لوحدة الشهيد (ص:٩٤/٩٥)

إنّ الأرض على الرغم من كونها
إحدى يؤر اهتمام الشاعر، ليست وحدها
مما يشغله، ذلك أن عينه النفاذة هي
قريبة الشعر الملحمي الذي أراد وعاء،
تحتم عليه الانتباه إلى الإنسان، الذي
يظّل هدف الدراما، ومادة الملحمة معا.
صحيح أنّ الملحمة لا تتخفى وراء أي نوع
من الأقمشة لإيصال متونها، وأنّ تصوير
البطولة يظّل هاجسها الأساسي، إلا أنّ
شيركو الذي ينطلق من هاجس إضاعة
التاريخ بقلبه الكردي، كان لا يدّ أن
يستمد عن فكرة البطولة بمعناها
التقليدي الذي يقوم على فعل فرد- بطل
بعينه، ليصوّر لنا فعل الجماعة، التي
تظّل مع الأرض شاغل القصيدة، ومؤرة

ابتعد الشاعر في معالجته الملحمية عن العابر من الكلام وسكب كل ما في دواخله في أطار قصيدة واحدة طويلة ودرامية

كصنّ شعري يسعى إلى المقاربة بين
ثنائيات بعينها: الناس والأرض، الموت
والحياة، الأرضي والسمائي، التمزق
والإنعاش، وسواها الكثير، في احتفالية
أسطورية مدهشة تحقق التحولات آنفاً
سحب رجل الأمير الذي لا يخطئ

الإبرة

سهمه وقوسه

عين الجحيم، انطلق سرعياً، طار
وطار

وانزاع في صدر غزالة

راوا كيف وقعت الغزالة

راوا كيف احمرت الصخرة

حين وصل الفريسان أمام الصخرة

انتصبت أمامهم حورية

كمن تردني فستان الجوري

كمن تضع على رأسها نجمة عين
إلهة الحب

وقفت على رجليها وفتحت ذراعيها

للسماء وارتفعت قليلاً قليلاً

حتى غابت عن الأنظار (ص ٧٥ - ٧٥)

هنا نتكشف محاولة على قدر كبير
من الأهمية، يحاول شيركو من خلالها
البحث عن أطراف أسطورية خاصة، تتري
النص وتخصّبه وهي الأطراف المرتبطة
بالولادة والموت والإنعاش، فهو استعاز من
الموروث البشري الشكل الفرائضي ليمض
الولادات، فأودعها في نصّه، ولكن في
صورة جديدة

خرجت إلى الينبوع فجراً

تركت هذا الصبي لوحده

على جلد الجاموس هذا

حين عدت رأيت ليلانا

أكثر سواد منك

أكثر سواد من كرب والده

أطول من ذراع إبليس

بطول سقيفة خشبية

ملتصاً حول ابني

واضعا رأسه فوق كتفه

كان يضع رأسه فوق كتفه وبقيله

يلعبان ممّا.. يضحكان معاً (ص ٢١ -

٢٢)

ومما نظّنه أنّ الشاعر أخذ من
أسطورة الخليفة الصينية المسمّاة (بانكو)
فكرتها التي تقوم على انبعثك هذا الإله
بعد موته، على شكل رياح وسحب وأنهار
وأعاصير ومغفور ومعادن وغابات وأشجار
وأرض وجبال وشمس وقمر، أو أنه في
حالة تقاص معه، إنّ شيركو الذي هو ابن
شاعر كبير معروف لدى الكرد، يحاول
تمثّل حالة الانبعثات تلك، لكن ضمن
مفاهيمه الخاصة، التي يفلسف من
خلالها الآلام وموت الكردي وتجسّد
الحياة، إنه في حالة استخفاف ضميم
التخاطب يقول لأبيه ما يمثل هذا الذي
ننفيه

كنت تعيش في أعماق اللهب

فلم تبت جناحك قبل أن تحترق

كنت تعشق أعماق الثلج

فلم تسل قبل أن تتجمّد

على ضفة النهر الأسود

لا أفزرت برعما

ولا ملكت صوت

ولا طالت قاتمك

قبل أن يهدمك الألم (ص ١٥ - ١٦)

ويقول في مقطع آخر

في أعماق ذلك الشتاء بالذات

رسم الرعد أبالك

والماء صفة حوكته جوادا

والجوع حوكه قمحا

والليل حوكه شملة

كان أبوك أنشودة اليأس وضحكة

الآلام

كان صوت أبيك صوت الثلج وصوت

الترتير وصوت الزهور (ص ٢١)

يطول الحديث عن" الصليب والثعبان

ويوميات شاعر"، ومما نظّنه أنّ محاولة

تجزئة النص ستفقد الكثير من عناصر

إشعاعه، ويمارة موجزة يمكن القول لأنه

الصور للخصم الكرد أرضاً وإنساناً،

تضاف إلى ملاحمه التي قرأناها

كـ"ملحمتي" مـ "وزين" و" ملحمة قلعة

دمقم". أنّ شيركو الذي يرى لأنّ ما حلّ به

لا يختلف عما حلّ بالمسيح من عذابات، لا

يسعه غير البحث عن فضاءات المساة
الكردية، التي يقدمها للقارئ فوق طبق من
كلمات الإغواء الفني التي تجذبه. صحيح
أنّ الأرض عند المسيح وفي فلسفته ليست
سوى محطة للعبور يلقي فيها وبين الناس
أفكاره، ثم يعضي، ولكنها عند شيركو
سبب العذاب الذي حلّ به، إنها وكما
تضخ عن هويتها القصيدة، كردية إلى
آخر نقطة من دم الشاعر. ومن هنا نرى
الإيفال في أدق تفاصيل المكان، ومسمياته
التي تقع في النص موقع الشمس في
الشجرة، حتى أنّه بمقدورنا القول، أنّ ما
بذله شيركو من جهد لتضمين أسماء
الأمكنة إلى القصيدة، لا يتجرّأ من جهده

في البحث عن المقاربة الإبداعية، بل إنّ
هذه المقاربة كانت ستفقد الكثير من
وهجها وعناصر تأثيرها، والأسماء التي
ترد في النصّ تكشف عن محاولة دؤوبة
للتشبّه ببيئة المكان وتأكيدا، وهي الهوية
التي حمل الشاعر بسببها الصليب، هذه
العملية ليست تجريدية، القصد منها تزيين
القصيدة، وإنما هي أكبر، يشحن الشاعر
من خلالها قريحته، ويخلق في فضاءات
أثيرية، كما شاق للأرض ومفرداتها بصرف
النظر إن كانت هذه المفردات مما يشهر
إلى أمكنة أو إلى أشخاص. ولعلّ شيركو
في هذه المسألة يخطئ عن سواء من
الشعراء الكثيرين، الذين لا يهتمون بالمكان،
فتظلّ قصائدهم أقرب ما تكون إلى
توهيمات عارية، لا هوية لها.

هكذا يتمّ تخصيب النصّ الشعري، في
محاولة أليفة ومفعمة بالحياة، وقوام هذه
الألفة أنها تحملنا إلى تجارب مشابهة،
وأما كونها مفعمة بالحياة، فهذا لأنّ
الصراع في القصيدة، يؤكد عدم إمكانية
القضاء على الشعوب وهو ما يتبلور من
خلال مثلث العلاقة الآخر: الأب، الابن،
والأرض.

== شيركو بيكه س / الصليب
والثعبان

ويوميات شاعر (مقاطع من قصيدة

روائية) / سليمان - العراق ٢٠٠٣

يعني ياسيدي
كان عشمي بضميرتك... والعفو منك
تعبده، رواية "قيد و كليب" وتمسكتنا ياها



آلية التجريب وتوظيف التراث في مسرحية

إدريس قرقوة - الجزائر

مسرحية العشيق أنتجها المسرح الجهوي لسبدي بلعباس مؤخرا

وهي مسرحية تجريبية تجمع بين التراجيديا والكوميديا والتوظيف

الخاص للتراث العربي باعتماد التجريب كمنهج وألية لتوظيف التراث

العربي شكلا ومضمونا. عند اطلاعنا على نصها وهو الذي اكتمل بين

يدي مخرجها الحبيب مجهري. وجدنا أنفسنا أمام ثلاث لمسات

مسرحية لموضوع واحد.

بالإضاءة والديكور والنوتة، والكلمة، أدوات تقسم خشبة وتحدد عليها خطوط الصراع، هذا عن الجانب البيئي أما فيما يخص الجانب الدرامي فينتظر من الممثل بمسفته أداة وصل أن يقوم بترجمة الشخصية المتقصصة، وذلك بتحريك طاقته الانفعالية وإبراز قدراته الإبداعية وتوظيف مهاراته الفنية.

المخرج يسمى إلى استبدال اللغة المنطوقة بلغة الجسد ونحن هنا أمام وضع خطير للكتابة المسرحية، ولأزمة حقيقية للنص المسرحي الفني، بدأت في رأينا مع هيمنة المخرج على النص، ثم تطورت مع مسالة البحث عن بديل الكتابة الإبداعية عبر الترجمة والاقتباس وصيغها بمواصفات الواقع الجزائري فاعاق ذلك الكتابة المسرحية وحركيتها، وصار المخرجون محررين من هيمنة الكاتب ومع ظهور ما عرف بالكتابة الجماعية أو جماعية التأليف، أصيب الكثير من الكتاب المسرحيين بالإحباط إذ أشارت فيهم فكرة طاملا تهيئوها، وهي فكرة الاستغناء عن الكاتب الفردي، خاصة وأن مثل هذه الكتابة هادرة على التقاط اليومي والراهن بسرعة لا يقوى عليها الكاتب الفردي. وهكذا

تراجعت قدرة المخرجين على تحرير النص أو الجدل معهم، إلا أن الأخطر والأكثر جديّة فيما يتعلق بأزمة الكتابة المسرحية تقضي ظاهرة لغة الجسد في المسرح، وإن كانت لم تتجسم وتأخذ أبعادها على أرض الواقع بشكل كبير. ولعلّ تدمير البنية الكلامية للمسرح واستبدالها ببنية أخرى مغايرة لتعام، تهض على أنساق العلامات والإشارات باعتبار أن كل شيء في العرض المسرحي له علامة أو إشارة ومعظم دلالاته مركبة... والعودة إلى مسرحية المسرح أو التمسرح -في البدء كان الفعل- نقول أن مثل هذا التوجه يعني إقصاء الكاتب المسرحي، بل عدم الاعتراف بشرعية

له المخرج جانبيين، جانباً بيئياً وجانباً درامياً. وأبرز في هذا السياق: إننا نريد من خلال تصوراتنا لشخصية مسرحية العشيق، أن يبرز إلى الجمهور مختلف الصراعات الفكرية القائمة ما بين العشيق والشبيخين، بين حب الوطن والجدل الفسارغ، في زمن يندرج في مواصفات التخيل وفي مكان يشبه المكان، محدّد بفعل مساحة الركع، فالكيفية التي ستهجها في مجال الإخراج المسرحي تعتمد أساسا على التصور السينوغرافي، والتصوير السينوغرافي في مسرحية العشيق يعتمد على الجسد والنوب والمواد التي توثق الفضاء المسرحي، الجسم الذي يمكننا من كتابة لغة مسرحية مغايرة، المسرح كتابة بالجسد، باللباس،

فالتنصص أصلا تركيب نصي حبيب ودعوى، للكتاب المسرحي المراهقي فؤاد خليل النجار ومن أشعار ناظم حكمت ووليام بليك، ومقال زكي نهج محمد الببضنة والفيل من اقتباس محمد شرقي. أما المعالجة الدرامية فالحمد حمومي، لكن في كل هذا أو ذاك لعب المخرج دورا رئيسيا في بلورة النص، وإعادة كتابته عبر مراحل عديدة، مرة بالكتابة ثم الاقتباس ثم المعالجة الدرامية. ونسجل أنه لما دخلت المسرحية كراس الإخراج خضعت أيضا لتصوره ورؤيته الإخراجية، وبذلك تبدو من هنا سلطة المخرج المهيمنة على النص المسرحي، لذلك وجدنا أنفسنا ملزمين بالتعامل مع نص الإخراج الذي صار عرضا مسرحيا مكتملا، والذي حدّد



العشيق آخر إنتاجات المسرح الجزائري



وجوده كأحد أضلاع مثلث، الكتابة المسرحية - العرض- المتفرج - ولكن في رأينا تبقى هذه الظاهرة صحيحة مادامت تستلهم التراث انطلاقاً من الوعي بالذات، والوعي بالتراث الذي يبعث ويعطو الأمة، بوصفه- التراث- ذاكرة الشعب وضميره، وحتى تاريخه المسير من خلاله على طموحاته وآماله، وقضاياه وروح التحدي لديه، وهذا ما قصصنا إليه المسرحية وسعت إلى الكشف عنه وإثرائه.

ومسرحية العشيق تقترح علينا تراجيدياً بوجهين تراجيدياً وضع وجودي فردي يلتقي بوضع تراجيدي جماعي... إنه يتمثل في حكاية عشيقين: العشيق مضطر لأن يترك حبيبته ليقبض حبه وشرقه ومعنى وجوده في الدفاع عن مقبسات وطنه والتحقاقه بالحرب، هذا اللقاء -لقاء الحبيبين- يقوم على لغة شعرية مؤسسة على كلمات وإشارات وإيحاءات، يظهر الكلام ويختفي كالشمس في يوم غائم، تحته وتلجه لغات وتماهير مختلفة.

"خالد العشيق: كالشجرة على غلتها. سلمى العشيق: هكذا وجهي يظل وجهك.

العشيق: وكيف الجوهر والمرجان. العشيق: نوزعك كالعقيق في صدي. العشيق: في الليل؟ العشيق: نمطيك أغطاي العشيق: وفي النهار؟ العشيق: نمطيك رداي العشيق: راني خايف العشيق: متخافش... العشيق: خايف كثير. العشيق: ما تخافش يا صغيري. العشيق: تذكرني في نهار كي اليوم تعارفنا

العشيق: الأيام شحال تجري! العشيق: أزهار الورد كانت مفتحة. العشيق: والأرض كي اليوم كانت مفرشة بعشب أخضر. العشيق: أمنا الحنية. العشيق: كنا في بيتنا نعملوا خبز وتمر.

العشيق: كنا نلعبوا مع شاعرنا الكبير. العشيق: وهوق رؤوسنا شرقت

الشمس، وشرقت... وشرقت. ومن الملاحظات المهمة على المسرحية وضوح تأثر الكاتب المسرحي فؤاد خليل النجار بقصة الحب العربية "مجنون ليلى"، فقد استلهم شاعرية اللقاء بين الحبيبين، وتوظيف الرمز العربي البدوي الخبز والتمر الذي ارتبط بالإنسان العربي بواجبه وصعراؤه في حله وترحاله من خلال ما رددته العشيق أنها كانتا يعملان في أيديهما خبزاً وتمراً.

يقنع العاشق مشهوته بمبررات رحيله على الرغم من رفضها القاطع للفكرة، لكنه ينجح في اقناعها، لأن



معارضة الأعداء وتحرير الوطن في نظره واجب معتم، حتى ولو كان الثمن حياته، وفي المقابل كذلك لوعة الفراق والاشتياق لحبيبته، يقنعها بأن الموت من أجل الحرية أهون من العيش معها في النذل والمهانة، وأنه حتى ولو مات سيبقى حياً في قلبها وسيسمع بلقائنها من جديد يوم البعث، يرحل العاشق تاركاً خلفه مشهوته، معاولاً لإقناع الجميع بأن القضية قضية شعب والأرض بحاجة لرجالها. بالرجوع ضافراً لحبيبته سلمى سيدنيان مما يبتهما الصغير، هذه الأخيرة التي وجدت نفسها فجأة، ضحية الخوف والقلق، تحاول بشئ الطرق منع خالد "العاشق" من الذهاب لكنها تقنع في النهاية وتقبل الأمر بفخر، لذا يمكن وصف شخصيتها بالإيجابية، كما تمثل سلمى "العاشقة والممشوقة" الأرض والوطن والألم التي يدفع خالك روحه ثمناً لأجلها. "حضور الكورس الذي يكشف عن حدود الكلام والقول البلاغي بميتافيزيقا الجسد عبر الرقص، وتنجير الحرب من خلال الجسد ورسم الحزن الدهشة الخوف عبر لحظات الجسم والإكسسوار، الذي تعتمد معانيه من خلال تقاعلاته مع الإضاءة وكيميائيتها خلال هذا الفضاء. اشتغل المخرج على أربعة ألوان الأزرق، الأحمر، الأبيض والأخضر" لقد قال المخرج الكاتب حبيب مجعري "أني أحاول أن أزرع الذوق الجمالي في نفس المشاهد، هذه الخاصية افتقدناها كثيرا حتى في حياتنا

اليومية....

"الكورس: زميني

قاس...

زمني جلاد لا يرحم

زمني وجه يتفجر من

شفته الدم...

زميني يا أخت هوايا

أصم.

يخفني كي لا أتكلم

وأنا إنسان يتألم.

وأنا أبصر، أصم، أعلم...

أعلم أن الحرية تحكمها القضبان

أن شوباً ما زالت تنبئ الأثبان.

أن الثورات تموت وتولد في الإنسان.

وأعلم أن لا شيء سوى روح مظلم.

لو ماتت في شفتي الكلام...

زمني يا أخت هوايا عجب.

الكورس جرى توظيفه مثل الجوقة

الإغريقية التي كانت "مسؤولة عن نصف

كلام المسرحية عند "إيسخيلوس" قبل

استخدامها عند كل من "سوفوكليس"

و"يوريديس". أما عند "سينيكا"، فمجرد

مقاطع وفواصل كلامية بين الفصول.

وتوظيف الجوقة رغم بعدها التراثي إلا

أنها في هذه المسرحية "العشيق" لم تكن

معادلاً درامياً، بقدر ما كانت لإضفاء

الجمالي على النص والمرض المسرحي

مما.

والفائدة التي جناها العرض من

"الجوقة" أو الكورس، هي استملائته بها

لتغيير الديكورات واستبدالها بأخرى أو

تأخيرها وتقديمها عن مكانها، حيث لم

يبتعد دور الجوقة عن الدور التراثي

القديم، إذ لم يتسم هذا التوظيف بالعمق

الذي جرى عليه توظيفها في مسرحيات

جزائرية أخرى مثل كل واحد وحكمه أو

"ديوان القراقوز" عند ولد "عبد الرحمان

كاكي" أو عند "زياني شريف عباد" في

قالوا العرب قالوا"، حيث كان للجوقة دور

محوري بل مركزي في تحريك الأحداث

والتعليق عليها تارة أخرى، كما كانت

تحرص على الفعل وتجاوز شخصيات

المسرحية حيناً والجمهور حيناً آخر.

تدور أحداث المسرحية حول عشيقين

تفرقهما الحرب ليجمعهما موت أحدهما

-العشيق- دفاعاً عن الوطن، تنتصر

الأرض على حب العشيقين، ويتسقى

العشيق مع الشيخ والد العشوقة في أحد

الخنادق على الحدود مع العدو، وهناك

يعترف الوالد بظلم أحقه بأمره



الصغيرة بابنته الوحيدة منذ فارقتها وهي

طفلة يافعة، ويطلع العشيق، الشيخ عن

لوعة اشتياقه لمشوقته التي فترت بينهما

الحرب. وقصاصة الوالد وهجرته لمأكلته،

وبينما يحاول الشيخ ربط الأحداث، والنظر

بين الدخشة إلى العشيق، تصيبها عبوة

ناسفة يسقط على إثرها الشاب شهيداً،

وتظهر قتاته التي أعياها مسير البحث عنه

لتعمل رأسه بين يدها باكية صارخة، أخيراً

تحمل بندقيته بيده وترفعها عالياً صارخة

باسم العشيق. وبين كل هذا وذاك تقاطع

لقصة وأحداث أخرى عبر جدل عقيم

يجمع بين شيخين كسبيين، حول قضايا

تافهة أهمها بيضة الفيل، نقاش بهزطي،

حول اللون تارة والحجم تارة أخرى، وكأن

الكاتب والمخرج مما أنما أرادا من خلال

مشاهد الشيخين والجدل بينهما- الذي لا

يؤدي إلى شيء- إدخال جو من الكوميديا

على المسرحية، وكذا من خلال التقابل

الوجود بين اللغة العربية الفصحى واللهجة

عامية.

"الشيخ الأول: إن الفيلة تلد ولا تبيض،

ولكن هناك مشكلة طالما أرقتني وحيرتني؟

الشيخ الثاني: يقاطعه بزمو: ها ها. ها

إنسان مثلك من الله عليه بصداقتي، لا

يشكو من أية مشكلة، وأية مشكلة هاته، إذا

لم تكن أكتوبية يا شيخنا... قل أية جمشكلة.

الشيخ الأول: لا أريد لك الوقوع في



حيرة، كالتي أنا واقع فيها.

الشيخ الثاني: هيا. قل وكفناك

ترددا... وستجد جواباً لكل ما يعيرك

ويشغل بالك

الشيخ الأول: إن المشكلة التي أفكر

بها دائماً هي ما لون بيضة الفيل إذا

افترضنا أن الفيلة تبيض.

الشيخ الثاني: ها. ها. ها... لون

بيضة الفيل سؤال في محله يا صديقي

العزیز، يحتاج التدقيق والتحصيص قبل

الإجابة عنه يفكر ملياً- حسب اعتقادي،

والكل يعرف أن اعتقادي صائب دائماً إن

لون بيضة الفيل سيكون أبيضاً، وأستدل

على صحة قلبي هذا بدليلين، أولهما من

القياس وثانيهما من اللغة.

الشيخان في المسرحية جرى

توظيفهما حتى يرمزا إلى الطبقة

الحاكمة العربية، التي تتجادل في مسائل

هامشية، غافلة عما يجري على الحدود

والتحول لا يمكن تشكيلهما على المسرح

"إلا في سياق احتمالات الواقع وضروراته

التي لا مناص من الاستجابة لها، والفعل

فوق خشبة المسرح لا يكون ضرورياً أو

محتملاً إلا إذا كان مرادفاً لشروط التغير

وعوامله.

"العشيق كان يمثل الوطن الجريح

مثقلاً بهيموه وأحزانه". أما "العشوقة

فكانت الحرية التي يعلم بها العشيق

والأمان الذي يتشده". هالحبيب جيجري

لم يتجاوز أسلوب جان هيلار ونظرتي

للأشياء، بحيث ما يهيمه أولاً وقبل كل

شيء هو أناقة العرض ونظافته، وإبهار

المتفرج والمبطرة على أعصابه، وتظهر

نفسه من أدرا نفعالاتها بالضرب على

أوتار الخوف والشفقة فيها، وحمل

المتفرج على المشاركة في العرض، وتقديم

مما يعادل الواقع،

والسمي إلى تغير نظرة

المتفرج للأشياء وفتح

عينه على عالم جديد

والتحرك من قيود كبته

بها السابقون.

كان المتفرج حسب

المرونة المسرحية

التقليدية يخمن طبيعة

ما سيرى، أما اليوم

فإنه يتعرض لمعانيه

تجريبية تكمن نواتجها في رحم الغيب، فلا يدري المؤلف ولا المخرج ولا المتفرج على ماذا سيستقر المرض إذا كان ثمة معنى لهذا الاستمرار.

هذه التواليفات في تقديم النص والمرض المسرحي معاً، تدعو



المؤلف لوضع خطة إبداعية من نمط مغاير، لأن صوت المؤلف كما يصرح البنيويين أو تراجعه أمام استراتيجيات التلقي أو الاستقبال عند بعض المخرجين الجدد وفيها هذا الكثير من الصدق، لكن المخرج يبقى مجبراً على تحصيل المكونات الجمالية الجديدة في إطلاق خطابه بما يقترحه من فتوات تواصل مغرية ومثيرة.

فكرة المخرج عن الديكور ما زالت على ما يبدو تزينة تملأ فراغاً فحسب وليست معادلاً درامياً، الإضاءة شبيهة بوضع الديكور، فالإظلام لا يعمل دلالة درامية، والإضاءة باهتة في كثير من مشاهد المسرحية تقتصر على طرفين من الخشبة.

من حيث النص، فهو يكاد يحتوي على مسرحيتين في نص واحد، مشهد خاص بالشيوخ والشباب الجديد ثم العشيق والعشيقية ومشهد للشيوخ - العجوزين - في جدل بيرنطي عميق ذي طابع تشاجري وعمل الكورس في رقصات كوليفرافية مكا المرد المسرحي.

والسؤال هنا جنس مسرحنا من هذا التجريب؟ والتجريب في الجزائر أخذ الأشكال التالية:

١. إن التجريب يعني أخذ أساليب معينة واستقاطها على الواقع الجزائري، فتأتي هذه الأعمال التجريبية مفتقرة إلى خصوصيات هذه البيئة وما تعج به من تقاضيات، إذا لم يؤد ذلك إلى التقليد والنقل.

٢. التجريب بتقديم أعمال مسرحية عالمية، وعدم تبني إطار عام لدراسة معينة، بل يذهب الكاتب والمخرج إلى بريشت وروجي بالانشون وغيرهما، وحياسة مسرحية كل مشهد أو جزء منها ينتمي إلى أسلوب تجريبي معين، كما حدث مع الدين الهادي جهيد في مسرحية "اللغة الأولى واللغة الثانية" إذا لم يستطع المؤلف والمخرج جهيد



الهادي الخروج من الأسلوب المعتد في تجربة المسرحية الأولى للغة الأولى في مسرحية اللغة الثانية.

٣. الإنفصال في الاكتشافات الشكلية والجري وراء إظهار المهارة التقنية وبالتالي إعطاء الشكل طابعه المستقل وإغناء العرض بالوثائق التراثية العديدة، فالإبهار واعتماد أساليبه كما في مسرحية العشيق، قد يؤدي إلى غموض في الرؤية وتشويش للأفكار، فتأتي التجربة غير قادرة على الإفصاح والإبلاغ والتبيان، وياختصر مفرغة من كل معنوى جوهري.

٤. التجريب بالمودة إلى توظيف التراث توظيفاً ناقصاً والسقوط في القوالب والكورية والمطبعة.

وهكذا ظل التجريب غامضاً فضاضاً لا يستند إلى خلفيات جمالية تستمد طاقتها وحركيتها من عبقرية الشعب ولا ينطلق من أرضية قوامها الوضوح الفكري. هؤلاء التجريبيون أو على الأقل الذين يدعون ذلك يعملون على تفسير الأشكال بمزمل عن حركة الشعب - الجماهير وتحركون تحت وطأة تقليد الغرب، متناسين أن المسرح أداة توعية وتعبئة للجماهير، من مهامه



الأساسية طرح قضايا المجتمع وتصوير مشاكله وأماله، والمشاركة في نضال الشعوب اليومي وكفاحها، كما أن المضمون في المسرح ينبع من قاعدة فكرية تخدم مصالح الجماهير. لذلك فهو تعليمي متمم بالموضوعية والتحليل وليس تلقينياً ذا طابع وعطي إرشادي يعتمد على أشكال فنية تستمد جمالياتها من عبقرية الشعب وخصوصيات الثقافية والحضارية، انطلاقاً من الموروث الشعبي وانتهاء بالتراث المرئي بغضاه والإنساني بعامة، لأن التجربة يعني خلطة الساكن وتثويره، وتحريكه، وتفعيله أيضاً، فالوروث شيء ثابت مسروق ومألوف، وبذلك فهو قتل من أجل النص في هذه المجالات المتوارثة والمكتسبة، كما أن التجريب من جهة أخرى هو محاولة استخراج الخاص والشخصي مما هو عام وشعبي وقومي أيضاً، والسؤال: كيف يمكن للمبدع المسرحي الفر أن يوجد رؤية خاصة ومتميزة من داخل رؤية شعبية عامة؟

بهذا يبقى الموروث واحداً، وتبقى الرؤية والمواقف متعددة، وذلك بتعدد الاجتهادات والإداعية، فالوروث يعطينا بقدر ما نعطيه، ويعطي بقدر زاوية النظر وبموجب محمولاتنا الجمالية والمعرفية والأخلاقية وتوجهاتنا السياسية الرأفة، فهو إذن ما تكون أو ما نريد أن نكون.

فالتراث يمتاز بغامضة التحرك لكن يتحرك الاجتهادات التجريبية المختلفة، لأنه بدون هذا التحرك من المبدع، يتحول هذا الأخير إلى كائن آلي يستظهر الموروث القديم من غير أن يضيف إليه أي شيء.. ودراسة الأشكال التراثية الشعبية من النصوص المسرحية لجأت إلى المنهج التحليلي بقصد فرز الموضوعات التراثية ويهدف معرفة عناصرها الدرامية المكونة لها من ناحية، وكشف العلاقة القائمة بين

هذه العناصر وظئلتها بالنسبة لدرامية الموضوع وسياقها الاجتماعي من ناحية أخرى، ثم كيفية توظيف هذه العناصر واستلهاها في منتج إبداعي جديد "نص" عرض مسرحي" ومدى قدرة هذا المنتج على التعبير عن قضايا وأحلام المجتمع.



الثابت والمتغير في قصص محمد علي طه «بير الصفا»



بعد مجموعاته القصصية لكي تشرق الشمس ١٩٦٤ وسلاماً وتحية ١٩٦٩ وجسر على النهر ١٩٧٤ وصائد الميعاري ١٩٧٨ ووردة لعيني حفيظة ١٩٩٠ ويكون في الزمن الآتي ١٩٨٩ تصدر للكاتب محمد علي طه مجموعة جديدة بعنوان: بير الصفا. لتضم بين غلافها نحو ثمان وعشرين قصة تمثل في أكثرها أسلوب الكاتب الذي عهدناه منذ أربعين عاماً في كتابة القصة، والقليل منها يمثل خروجاً على ذلك الأسلوب إما بالاقتراب من التجريب والغرائب التي تقوم على استخدام أدوات جديدة في سرده للحكاية، وإما بالاقتراب مما يعرف بالقصة القصيرة جداً.

منبغ التحول من حدث عادي مألوف إلى حكاية قصيرة تتجاوز حدود الألفة، فالتجربة تثبت أن تلك الشيخة استقامات فلماذا لا يقوم الشيخان برحلة قصيرة إلى المكان نفسه الذي قضيا فيه شهر العمل: الفندق نفسه والشاطئ نفسه مع اختلاف بسيط، هو رقم الغرفة ٩ في تلك اللحظة التي يندفع فيها سيل الذكريات يتحول الشيخان إلى شابين فتعصف بسريرهما رياح الشهوة، وإذا بكل شيء يتداعى.

وهذه الحكاية يستطيع القارئ أن يناقش المؤلف في مدى صحتها وأنها قد لا تحدث أو من النادر أن تحدث. وهاتان الشخصيتان لا تمثلان في المجتمع سوى شخصيتين عاديتين: رجلاً في الحياة الدنيا ورجلاً في الآخرة، ومع ذلك يلذ للقارئ أن يتمجّل النهاية، وهو يقرأ القصة، وتلد له تلك اللغة التي لا يصعب عليه الاندماج بواسطتها مع جو الحدث، وهو جو الشخصية وهي تزخر بمصيبة قاتلة "اللهم طوّلك يا روح".

هذه القصة ليست أكثر غريبة من قصة أبي الفول الذي يذكرنا اسمه بأسماء العشرات من امتلات بأمثالهم أزقة القرية والمدينة، اعتقل وأمضى في السجن تسع سنوات بالكامل، وعندما تقرر الإفراج عنه دعاه الضابط الإسرائيلي المسؤول عن السجن للتوقيع على تسلم الأمانات، فرفض التوقيع مذكراً بأنهم استعملوا كل أنواع التعذيب ليجبروه على ذلك ولم يفعلوا والآن يريدون منه أن يوقع ببساطة؟ هذا يحكم المستحيل في رأيه. وعندما يرفض التوقيع ويهدونه بكسر الرأس يطلب منهم أن يفعلوا فلن يوقع. عندئذ يبلغونه أنه يوقع على تسلم أشياءه فيرفض قائلًا لن أوقع. اثنان وعشرون يوماً وأنا مشبوح في

والمروفر أن لمحمد علي طه أسلوباً في كتابة القصة يتميز على ثلاثة نوايا لا يجيد عنها. الأول هو الحرص الشديد على الحكاية، فأقصوصته تقوم غالباً على حكاية لطيفة مما يستمد الكاتب من حياته اليومية، وقد تصل الطرافة بها حد التمايل مع النكتة والنادرة واللحمة الذكية والخاطرة. والأمر الثابت الثاني هو عنانيته المرتكزة على الشخصية، فشخصياته في الغالب من الشخصيات المهشمة التي لا قيمة لها في الواقع الطبيعي، وأكثرها من الضالحين المدمين أو من العمال الكادحين أو من صبية مشردين أو أطفال لم يكتمل لهم النضج بعد أو كبار يفكرون كتفكير الأطفال. والثابت الثالث الذي تقوم عليه القصة اللغة التي تقترب ببساطتها من الدارجة أو من محاكاة لغة الحوار اليومي، ولكني تكتسب لفته هذه الصفة يسخو عليها بالكثير من الأمثال الشعبية أو الكنايات الدارجة أو المغامز والتورية والألفاظ العامية التي لا تصل به حد الركلكة أو الإسفاف.

ففي قصة "مذاق جديد لشهر العمل" نجده يختار لقصته شخصيتين بلفتا سن التقاعد والامسنا بعمرهما نخوم الشيخة. وهاتان الشخصيتان هما من عامة الناس. ففي صفحة كاملة هي الصفحة ذات الرقم ١١ نجده يروي لنا مجريات يوم كامل من حياة "أبو العبد" من النهوض في الرابعة صباحاً وأداء صلاة الفجر حتى الذهاب إلى الفراش بعد مشاهدة المسلسل البدوي على الشاشة الصغيرة ليلعل في سبات عميق قبل أن تأوي أم العبد إلى الفراش نفسه خلافاً لما كان عليه الحال عندما كانا شابين، وهكذا تكتسب الحكاية عنده

الزنازة ولم أوقع على كلمة واحدة. أربعة وعشرون يوما وأنا محروم من النوم. كبت أجن ولم أوقع. ضربتموني وشتموني. قلت لكم أنك تطلبون المسحبل. استعلمت جميع الطرق والحيل كي تأخذوا كلمة مني... اضرباها ظلم فلحقوا، حاولت شرائي واغتراني فصدمت رغم شبح الموت الذي كان يترصدني، فكيف تطلبون مني أن أوقع اليوم بعد تسع سنوات من السجن تعلمت فيها كثيرا.

هذا الإنسان حين يتمتع بالحيرة لأول مرة، ويجد نفسه خارج السجن، سرعانا ما يفكر بظفاته ندى التي اجتاحتها زوجته بعد اعتقاله، ولم يدم هواء زوجته التي قامت برفع دعوى طلاق لوجوده في السجن طوال تلك المدة، وأخلت المنزل وغادرت الحي بالطفلة، وما هو ذا بعد خروجه يحاول أن يمشي على الطفلة أو الزوجة أو أي خير، ليجد نفسه تأثها محروما من كل شيء: "لو كانت أمي حية لذهبت إليها" يحمل في يديه الهدية التي اشتراها لطفاته ولكن أين هي الطفلة؟ لا أحد يعرف عنها شيئا، وما هم أطفال الحي يتهايمون عنه "غريب في الحارة".

وهذه الأماسة التي عرضها محمد علي طه في قصته يضي عليها طابع المادي والمالوف، حكم من الرجال الذين قضوا في السجن سنوات طوالا من أعمارهم خرجوا من المسجون ليجدوا أن الجميع خانهم، وأن الجدران والأبواب والأشجار والتربة في المقابر، تأبى التعرف عليهم والاعتراف بما كان لهم من تضحيات جسام في سبيل هذا الوطن الذي وقع كثيرون ملك يمينه أو إنكاره؟ كم في الأشخاص تعلموا داخل السجن ما لم تكن لديهم دراية به من قبل فكانت الحقيقة الوحيدة التي تعلموها ألا يتقوا بكل ما يقال ولا حتى ببعض ما يقال.

هذه هي حكاية أبي الفول في هذه القصة: مثال حي للعاصي الكثيرة التي شهدتها جدران المسجون في شطلة والمكوكية وغيرها من المسجون، وما هي ثوابت محمد علي طه تبرز في مقدمة القصة الموسومة بعنوان: "ذو الحظ السعيد يقول: "ضحكك بلبنتنا من أمسية الحكاية زمنا طويلا، وما زال الناس يضحكون منها حتى اليوم، ويميدونها ويضحكون منها مله أفواههم، ويزعج البعض أن مروان المهادوي... وهو رجل جاد وكثير، لا يضحك وجهه للرفيف المسخن" عندما سمعها ضحك وتشرق وكاد يفتق، فاستدعوا الطبيب الأزمني المجوز لنظامه، ومنذ ذلك اليوم لا يحب أن يسمع سيرة فالح".

والحكاية تتعلق بسيرة هذا النموذج الإنساني البسيط إلى درجة اليه (فالح)، يتبع الكاتب حياته من الابتدائية، عندما كان يناهس الراوي على النتيجة الأخيرة في الصف التي يقال لها بلغة فلاحية تلك الأيام (الطش) أي التربة الأخيرة، وما كان يظفر من نتائج وشهادات أكثرها بالبحر الأحمر، ويأذع في الزراعة والرياضة لأنه يحرث كجني ويركض في الملعب كالعفاري، وتكتمل طرافة النموذج الذي لا يخلو من المحتوى الهزلي، عندما تطلب منه أمه أن يبيع لنفسه عن عمل، فهو نموذج الشاب (المبيط) الذي لا يتقن شيئا غير الأكل والشرب والنوم ساعات النهار، فلما أعينته الحيلة في العثور على عمل ولأنه لا يحسن القيام بأي عمل لجأ إلى الحاكم العسكري الإسرائيلي، وطلب إليه أن يعينه في وظيفة حارس حراج وهي الوظيفة التي يطلق على من يعمل فيها اسم (مخضفر) فوافق الحاكم العسكري بشرط أن يقدم له تقريراً أسبوعياً عن رجال الحارة ومعلمي المدرسة، ماذا يقولون وماذا يسمعون في

جلساتهم وماذا يقرؤون من الصحف، وإلى أي الأحزاب ينتمون؟ ولكن فالح الذي سمي بهذا الاسم من باب التورية لم يستطع القيام بهذه المهمة، فعندما كلفه الحاكم العسكري بمراقبة معلم الرياضيات غسان ذهب إليه وطلب منه أن يخبره ما الذي عليه أن يكتبه عنه للحاكم العسكري. وهذه النتيجة بالطبع لم توقف تعامل الحاكم العسكري معه حسب وإنما أكد النتيجة التي استخلصها أحد الأشخاص عنه وهي أنه أحق وأهل وذو حظ تميم. وقد زاد الطين بلة أنه عندما سمع بانتحار عدد من الشبان بعد أسبوع الخبر بوفاء المطرب الراحل عبد الحليم حافظ قرر أن يبعثوهم، وعندما شق نفسه بعد جيل شدة إلى عارضة في سقف (المتين) انهار السقف وانهارت عليه أمه بمصا المكسة.

وقد يقال إن هذه القصة لا تحتمل فلسفة أو فكرا عميقا يتبناها به المؤلف ويتبني وسيل الكثير من كتاب القصة الذين يلغزون ويهلجون إلى الإسراف في التخيل إلى اختراع النماذج المنتقاة، بيد أن الجانب الحكائي المسملي فيها يحيد بالفكرة الأساسية وهي فكرة مستمدة من قاموس البسطاء في القرى، وهي أن الذي لا حظ موفور لديه يلاحقه النص حتى عندما يريد أن يقتل نفسه، فإن النتيجة تكون خلاف ما يتوخى، وما يتوقع، وهكذا لا يكتفي فالح بالعلاقة الضدية باسمه بل يلاحقه أيضا سوء الطالع، والأشخاص في هذه القصص بعضهم معجب بالرغم من أن الحزن لا يكتفهم حتى النخاع، وبعضهم متقاتل بالرغم مما يلاحقهم من غم ونكد، فهذا سعيد الشامي الذي فقد والده وتلقى التمازي يماش زوجته في اليوم الذي رحل فيه أبوه، وتفسر أمراته بالحياة تتدفق في شرايينها، وذلك كناية عن أن كائنا حيا جديدا قد بدأ عوضا عن الكائن الذي رفع. وهذا فهد السليمان الذي لم يعرف الحب في حياته فقد يتسهم له الحظ، ويقل بشاحته امرأة حسنة من مدينة إلى أخرى، والصحيح أن ما يظفر منها بفهر ملاسمة اليد للبد، إلا أنه استطاع أن يبعث على أمل الاتصال بأمه، واستطاع أن يستغل الحادثة ليتبعه على زملائه "لو بقيت معي حتى أسود فقلت ما تعلمونه يا كلاب"، وهذا زياد الذي اشتري منظارا ليرى به المواسم العربية بدلا من ذلك يرتد به النظار على خبر عاجل حول شهيد سقط في أحد جبال نابلس، فبدلا من أن يصرقه المنظار عما هو فيه أبقاه في دائرة الصراع فيما اختفت من الخريطة جل المواسم التي يرقب، وأما عمر المكاوي - الشهيد - فإنه يقرر العودة إلى الحياة لزيارة أمه، فبمنصحه أحد الأشخاص بعدم الاستمرار في الذهاب إلى أمه كي لا تخسر القلب الذي تفخر به وهو أم الشهيد، فيقول لنفسه: "عد إلى قبرك يا عمر قبل أن يشوا بك، وتقضي سنوات في ظلمات السجن تحت التعميب، فظلمات القبر أفضل، ومن يدري فقد يذنبون أمك، واستدار عمر المكاوي وأطلق ساقبه للريح".

وهذه القصة تختلف عن قصصه الأخرى في أنها خرجت من حيز الواقع إلى فضاء التراب. وثمة قصص في هذه المجموعة تلازم بخروجها عن الواقع حدود المعجب، منها قصص لعبة وقصة القطعة وقصة بوظة ركب التي يلعب فيها الكاتب إلى تقنية الحلم في سرد الحكاية. إلى ذلك نجد في المجموعة بضع قصص قصيرة جدا يقب فيها على اللغة طابع التكثير، وعلى الحدث التراجع من الميزة الأولى إلى الأخيرة، وعلى الشخصية خلوها من التفاصيل وميلها إلى التركيز.

الناشئ منذ انهيار نظام القطبية الثنائية.

فبينما كتاب تودوروف المذكور تحذيراً صريحاً، على حد عبارة ستانلي هوفمان في المقدمة، من أخطار الإفراط في استخدام القوة والاتجاه إلى العنف نتيجة غياب أي تخطيط واضح داخل منظومة القوة وخارجها على حد سواء (٥).

فبمعلن تودوروف عن هويته الأوروبية الراضية لدكتاتورية النظام الحاكم في العراق قبل نيسان ٢٠٠٣ وللحرب التي شنتها الولايات المتحدة الأمريكية على هذا البلد، في الآن ذاته.

كما يفضح خلفيات هذه الحرب التي اتخذت تحرير الشعب العراقي من الدكتاتورية ومقاومة الارهاب ذريعة فلم تفرق بالقصد بين النظام الحاكم واكذوبة امتلاكه اسلحة مدمر شامل وتنظيم القاعدة (٦) لإثبات الصفة «الدفاعية» بعد ١١ ايلول ٢٠٠١، وتحديداً استخدام التكتيك الهجوم لآداء الفرض الدفاعي الاستراتيجي... الا ان قرائن هذا الكتاب يكشفون كبير عناء أبرز النواظ الحقيقية للحرب التي يمكن حصرها في اغراض مصلحية تعود بالفائدة على الافراد من تجار النفط والسلاح رغم المطالب الايديولوجي والدعائي المذكور الذي يصرص على اكسابها شرعية ما، هي في الأساس شرعية القوة الاعظم، كالذي ترد من حكم ايدولوجي في كتاب «القوة والوهن» لروبرت كاغان، حينما ربط بين القوة ونشر مبادئ الحضارة الليبرالية في انشاء «نظام عالمي جديد» (٧).

غير ان الإشكال يظل قائماً في تقدير تودوروف: كيف نحقق الأمن للذات، من موقع القوة الاعظم والحرية للآخرين؟ كيف تلتقي القوة

ينزع قدر المستطاع الى الموضوعية الهابطة المتسائلة بعيداً عن مسبب اي مفهوم ايدولوجي، بعد ان تبين ارتباك كل الايديولوجيات السالفة وتداخل «اليمن» و«اليسار» عامة في خارطة ايدولوجية وسياسية وجغرافيا - سياسية ناشئة هي اقرب الى التفسير السريع منها الى الاستقرار.

ج- محاولة استشراف مستقبل نحن والعالم والعولمة من خلال نتائج التوصيف والتحليل المذكورين، لاستقاداتنا الراسخ بأن المبحث المستقبلي يتحدد في الأساس بمدى فهم اللحظة (الآن) يختلف وقائهما وحقائقها وإبامدها.

١- «فوضى عالمية جديدة،

يستوقفنا لفظ «الفوضى» في كتاب تزيهتان تودوروف الأخير بعنوان «الفوضى العالمية الجديدة» (٤) خلافاً للتسمية الشائعة طيلة اعوام: «النظام المالي الجديد». ويتعاطف اهتمامنا بهذا اللفظ عند قراءة مجمل الكتاب لمعرفة وجهة نظر خاصة بمثقف عربي ينتمي تحديداً الى أوروبا ويقف في موقع وسط بين اقصى الغرب الأمريكي، نمية الى الولايات المتحدة الأمريكية، وبين الشرق، بين الشمال والجنوب حسب التثبيت الاصطلاحي المتداول في التمثيل الجغرافي - سياسي

الطابع التراجمي المائل في القوة الاعظم يتكرر عبر التاريخ المعاصر وهو ما اشار اليه احد الباحثين بأن انبلاج فجر الخير يتزامن في كل مرة مع هلاك الكثير من الاطفال والشيوخ وسفك الكثير من الدماء

يستدعي الخوض في قضايا المستقبل بالضرورة تفكيك الحاضر، اذ تبين لباحث المستقبلات الفرنسي ادغار موران ان المستقبل جزء من الحاضر، كأن يرد على «شكالة مجهرية تتحرك في الخفاء» (١)، كما تتردد فيه اصداة أزمة وقائع من الماضي القريب والبعيد.

لذلك جاز المهدي المنجرة استخدام «مستقبل الماضي وماضي المستقبل» (٢) بعد ان تبين له ان مستقبلنا ليس بأبدينا وماضينا ليس بأبدينا ايضاً، فنحن يلزمنا حسب التقديرات ستين سنة لدراسة ماضينا، في هذا الوقت الغرب لا ينتظرنا، فقد درس مستقبلنا ولبدها توقعات حولنا ويتصرف على هذا الأساس. نحن بدون ماض و بدون حاضر ومستقبلنا مرمون، وهذه قضيبة خطيرة للغاية (٣).

ولئن اقتض لنا النقاء كل من موران والمنجرة في تأكيد اتساع مجال البحث المستقبلي وتعتمد حقله وتداخل ازمته فإن منظور المنجرة التشاؤمي يدعو في تقديرنا، الى بعض الحذر، ذلك ما سنحرص على تبينهانه بمحاولة التوصيف والتحليل والاستشراف في هذا المقال.

كما نسعى الى البحث في مستقبل نحن والعالم والعولمة بانتهاج ما يلي:

أ- توصيف المفاهيم والوقائع التي شهدتها العالم منذ تسعينيات القرن الماضي الى اليوم، باعتبار العولمة ظاهرة اجرائية شاملة تستند الى مفاهيم ومقننة وأخرى خفية بفعل قصدي أو نتيجة التباس وضعية عدم التماثل، اذ هي وجود حادث أو في طريقه الى الحدوث، كأن ينزع الى الاستقرار في بنية ما، ولكنه محكوم واقع الحدوث بالتبني.

ب- تحليل هذه المفاهيم والوقائع بفكر

المفترسة (الغنف) وحق الآخر في الاختلاف؟

هذا التناقض المستفعل بين تحقيق الأمن للذات والحرية للآخر في خطاب القوة الأعظم الأمريكية يذكر، لا محالة، بماضي «الامبراطورية السوفياتية» القريب حينما اتخذت الدفاع عن حرية الآخرين ونشر السلام بين الشعوب والانتصار للمقموعين شعارات ليمسك نفوذها بالحديد والنار (٨).

كذا يلتقي قادة الامبراطورية السوفياتية سابقاً والمحافظون الجدد الأمريكيون في اعتماد الخطاب المزدوج وممارسة الغنف باسم القوة، وفردت استخدام القوة باسم شرعية، المثل والمبادئ الاشتراكية سابقاً، والليبرالية رهاً.

ان الطابع التراجيدي المائل في القوة الأعظم يتكرر عبر التاريخ المعاصر، كالذي أوضحه فاسيلي جروسمان الباحث الروسي في كلياتية القرن العشرين ضمن كتابه «الحياة والمسير» حينما اشار الى ان «نابلاج فجر الخير يتزامن في كل مرة مع هلاك الكثير من الاطفال والشيوخ وسفك الكثير من الدماء» (٩) لذلك لا يجوز فرض الخير بقوة السلاح في منظور جروسمان، بل ينتصر للطيبة على الخير، ولأفراد الاحياء على المثل المطلقة بعد ان تبين له ان «الكلياتية» مسمى واحد رغم اختلاف التسميات، كالديمقراطية والحرية والازدهار والثروة والشيوعية والمجتمع اللا - طبقي... الا ان حجة الليبرالية، في تقدير تودوروف، تتمثل في استخدام القوة للدفاع عن الذات في حين تقوم حجة النظام الاشتراكي سابقاً على توظيف القوة العسكرية «لتغيير بنية العالم».

ان «العولة» نتاج تحول خطير شهدته الولايات المتحدة الامريكية وتطور الاقتصاد الرأسمالي العالمي منذ انهيار الاتحاد السوفياتي وتفكك المنظومة الاشتراكية. ولم يكن في حسانا القوة الأعظم ان تضرب يوماً في عقر دارها، ذلك ما سجل في

انقلاب هذه القوة من معتمدة بذاتها الى متحسبة لكل الاخطار، متحفرة للانتقام لكبريائها الملوثة عند اقرار منهج جديد تجسم في وثيقة «الامن القومي الاستراتيجي» بتاريخ ٢٠ ايلول ٢٠٠٢ الداعي الى اعتماد الحروب الاستباقية لضرورة الدفاع عن النفس واستخدام الافتراضات في هذا الشأن (١٠).

وتعتبر هذه الوثيقة اسماً مرجعياً لشن الحرب على افغانستان، ثم العراق (١١).

ان «الفوضى العالمية» هي تقدير تودوروف، ناتجة، في الاساس، عن انفراد الولايات المتحدة الامريكية بالمطلبة العالمية، ذلك ما يثير سؤال ما ينتظر العالم من كوارث اخرى، ان لم يتشكل نظام كوكبي جديد يقوم على التعدد.

واذا تودوروف الاوروبي تحديداً، يرى ضرورة ان تكتسب الوحدة الأوروبية صفة الوجود العسكري للخروج بالعالم من الفوضى التي تهدد اليوم أمنه واستقراره (١٢).

الا انه مراعاً ما يستمد صفة الغريبي عموماً عند النظر لتمازج العسكري المستقبلي بين أوروبا والولايات المتحدة الامريكية (١٣) ليهتدي بذلك الوجود الأوروبي بمضاً من الكيان الغريبي ثيماً للانتماء الى ضمير واحد مشترك (نحن الغريبي) في تواصل مع الآخر المتعدد، مع التاكيد على حاجة هذا العنصر الغريبي والعالم بأسره الى الاستفادة من القيم الأوروبية، بالرجوع الى تراث النهضة والافكار النيرة ومبادئ الحرية والديمقراطية وحقوق الانسان وثقافة التسامح والحوار والاقتداء بالمؤسسات الأوروبية، كالهبرلمان الأوروبي ومشروع الوحدة السياسية الكاملة في المستقبل القريب.

فتضفي قراءة «الفوضى العالمية» الجديدة لتزيفات تودوروف الى الاستنتاجات والامثلة التالية:
أ- قد أسفر «النظام العالمي الجديد»، اي «العولة» في التسمية اللاحقة عن «فوضى عالمية جديدة» نتيجة

غياب منظومة قيم تنسوس العالم في غمرة تنامي القوة الأعظم الواحدة.

ب- ومن أبرز سمات هذه الفوضى الانتجاع الى العنف (الحروب الاستباقية) بعد أحداث ١١ ايلول ٢٠٠١، وبذلك نقبوس الأمن وتداعى الاستقرار في العالم نتيجة العنف والغنف المضاد.

ج- وأمام هذا الواقع الكارثي يحتاج العالم في القريب المجل الى نظام جديد مختلف يقوم على تعدد الاقطاب، تكون فيه أوروبا، بمجموع مبادئها وقيمها الديمقراطية اساس التوازن العالمي، ولا يتحقق هذا الا بالكتسب أوروبا صفة الوجود العسكري الذي يدعم أمنها والأمن القومي الأمريكي والأمن العالمي على حد سواء.

د- ان نقد العولة في كتاب تودوروف المذكور لا يدعو الى استعادة الما - قبل، ذلك ان العولة اليوم حقيقة وجود، وتجاهل وقامتها الحادثة يؤدي، بالضرورة، الى تقديرات خاطئة عديدة.

كيف نواصل اعتماد المنهج النقدي في استقراء ظاهرة العولة باعتبارها اليوم مجموع تفسيرات وانجازات تحققت على ارض الواقع دون نفي عديد اخطائها واطحارها؟

كيف نفكك منظومة فكر «الانثلافة» الكلياتية المتحكم بها الى حد الساعية؟

كيف نبعث في امكان الاختلاف بعد استقراء أبرز الأخطاء والاطحار؟ كيف يتحدد وجودنا، نحن العربي، في وضع جغرافي - سياسي جديد بالأسس والواقع عولمي بديل (عولة الاختلاف)؟

٢- في راهن «عولة الانثلافة» محاولة توصيف الظاهرة بدءاً «هل بالإمكان انهاء الانسان بإحلال الاتصال محل التواصل؟» (١٤) بهذا السؤال نقابل بين واقع ويمكن لواقع، بين نزوع الى انهاء الاسم بالثقافة الرقمية واتخاذ الاسم من

هل يلامكان انتهاء الانسان بإحلال الاتصال محل التواصل؟

مرادفاً، تقريباً للتواصل بتفليط الرقم على الاسم ومفهوم انقضاء التاريخ على التاريخ وما بعد - الانسان على الانسان وما بعد الدولة القومية» على الدولة القومية والسلمة على القبيمة. فيحل بذلك الفرع محل الأصل في حين يمثل الاتصال بعضاً من التواصل الذي هو البده والأساس والمرجع في بيان ماهية الكائن الفردي والجمعي على حد سواء. وإذا الاجحاف في القول بالاتصال والمرانعة عليه اخفزال متعمد للتواصل بنفي أحد ابعاده الرمزية الثلاثة بنفية توسيع مجال اللوحة (الحاضر) وتغيير الواقع بإنشاء واقع جفرا - سياسي جديد ونظام علاقات مختلف بين الفرد وغيره من الافراد، وبين المجموعة القومية الواحدة وسواها من المجموعات.

٣- في السلطة والقوة والعنف

كذا يشهد العالم اليوم أزمة حادة في المفاهيم والقيم السياسية والأخلاقية؛ فمماذا تعني الديمقراطية وحقوق الانسان، تحديداً في ظل تراجع الفردية؟

وكيف تسفر «الليبرالية الجديدة» اليوم على وجهها الخفي الذي هو الكليانية، كما اسلفنا، بأشكال حادثة رغم شعارات التعدد والاختلاف؟

وهل الحوار الفائب او المعطل في المجتمعات التي كانت تسوسها أنظمة كليانية جاضر اليوم في مجتمعات هذا العالم المولم؟ اليست «هوضى فرط النظام» الذي يبعث حنة ارندت في أليات اشتغالها(٢٢) تبدو اليوم أكثر انضراًطاً للنظام في حكم الليبرالية الجديدة واجلب للقلق والهزات؟ اليست الصراعات الدولية في زمن نظام القطبية الثنائية (الحرب الباردة) أقل ضرراً مما يشهده عالمنا اليوم من عديد الاخطار والكوارث، مثل الازمات الحادة التي عاشتها ولا تزال «منظمة الأمم المتحدة» وحرب الخليج الثالثة،

المجالين السياسي والجغرافي للبلدان لتيسير السيطرة عليها رغم ظاهر تقامي التكتلات الاقليمية الكبرى.

ب- تبشر العولة بعصر كوني جديد لا اثر فيه للحروب، كالأذي تردد بصريح القول في «نهاية التاريخ والانسان الاخيره» لفرانسيس فوكوياما(١٧) وهالصراع بين الحضارات» لصامويل هانتفوتن(١٨) في حين شهد العالم صراعات ماثلة مدمرة، كهروب الخليج الثلاثة وكوسوفو والصومال، مع قيام عديد الاحتمالات لحروب اخرى قادمة وشيكة أو آجلة.

ج- تمرض العولة باسم الحضارة الغربية، والأمركة تحديداً، نفسها بديلاً لما اسماء صامويل هانتفوتن «صراع الحضارات» الا ان تسمية الحضارة بالعدد تثير منذ البده اشكالا مرفهياً يتعارض والمفهوم الانثروبولوجي الذي يقر في الاساس واحدية الحضارة الانسانية وتعدد الثقافات(١٩)، اذ بإقرار التعدد الحضاري يتعاطم خطر ايديولوجيا «التفوق العرقي» التي سكنت النازية والفاشية في القرن الماضي ويررت عديد الجرائم في حق الافراد والشعوب، وهي القائمة ضمناً في راهن تمثل العالم والانسانية قاطبة داخل ذهن الامريكي المدفوع برغبة المغامرة وامتلاك المزيد، المسكون بهاجس التفوق وعنتجية القوة(٢٠).

وليكن ادل على هذا الارتباك الناتج عن التردد بين الانتصار لـ«حوارة» الحضارات على «الخصام» وبين لغة السلاح والفز بوعي القوة الامبراطورية الناشئة ولا وعيها من رسالة المثقفين الامريكيين المستين الداعية الى ما اسمه «الحرب العادلة» اثر احداث ١١ ايلول ٢٠٠١ باسم مقاومة الارهاب(٢١).

د- تراهن «عولة الاختلاف» في الاساس على الاتصال الذي ييسو

خطر التلاشي بفكر آخر جديد للاختلاف، بين حصر الانسان في مطلق المثل والقيم الليبرالية الجديدة المنتصرة ومحاربة ايديولوجيا التفريد المحض بإقرار التعدد الثقافي وحق الافراد والشعوب والمجموعات القومية في الاختلاف.

فتشتى بهذا السؤال علاقة تقابل ضمنى بين نظام عالمي متهدم وهوضى حادثة نتيجة الانهيار السالف والحادث ونظام جديد يقوم على انقاض السلف. وما يحدث اليوم من قلقاقل وصراعات هو نتاج التوسم بين الانهدام واعادة البناء.

كذا تنقض «الليبرالية الجديدة» على اهم مساقل «ديكتاتورية البروليتاريا» والمواقع التابعة لها، كان تكسح «الهيكلية اليمينية» بالمتطور الفلسفي العام للحدثة حسب بورغن هابرماس، مواطن «الهيكلية اليسارية»(١٥). وما تريد «أمعية» في الاصطلاح الايديولوجي الماركسي، أو «الهيكلية اليساري» بالمفهوم الفلسفي المذكور للحدثة، اضحى «عولة» في الاصطلاح الليبرالي الجديد الناشئ.

وإذا «التعدد السياسي» الذي هو السلاح الأهم في مواجهة كليانية الانظمة الاشتراكية فقد بريقه الدعاثي وجزءاً مهماً من فعليته السياسية. وكأننا بذلك نشهد اليوم تعددية حزبية شكلية في ظل السياسة العالمية(١٦) ومهيمنة الاتصال بوسائله ووظائفه الجديدة.

كذا تكشف العولة، وتحديداً عولة الائتلاف السائدة اامناً، مجموع طواهر متناقضة يمكن اجمالها كالآتي:

١- تنزع «عولة الائتلاف» في المستوى الجفرا - سياسي الى التوحيد الكوني باعتماد احكام السوق المالية واقرار منظومة واحدة للاستهلاك في اتجاه، والعمل على مزيد تقسيم البلدان لإحكام السيطرة على ثرواتها الطبيعية ومقدراتها البشرية في اتجاه آخر. فهي التجميع في المجالين الاقتصادي والاتصالي، وهي الحصر على مزيد التقسيم في

على وجه الخصوص، وسابقة اعلان الحروب دون موازنة دولية وافتمثال الاسباب والنزاع، كمقاومة الارهاب» تحديد؟

واذا السؤال الانطولوجي الخاص بالسلطة والقوة والعنف اكثر الاسئلة الحاحا على الباحثين اليوم في مجمل القضايا السياسية والجغرافيا - سياسية عند النظر في العلاقات بين الافراد داخل المجتمعات في المستوى البحثي الاول، وبين الدول في المستوى الثاني، دون القول بالفصل الآلي بينهما.

وما يتبدى واضحا تماما في المجال النظري عند المقابلة بين «التطرف في اتجاه السلطة» و«التطرف في اتجاه العنف» (٢٣) يتداعى في رآهن الوجود السياسي والجغرافي - سياسي ليفقد كل من السلطة والعنف صفة «القطب» وينتهي التباين بالتداخل الكارثي نتيجة التضاد المباشر بينهما.

ان «التطرف للسلطة»، هي تقدير حنة ارنست، يختصره شعار «الجميع ضد الواحد» اما «التطرف للعنف» فيختصره شعار «الواحد ضد الجميع». فإذا اقررنا بأن السلطة والعنف معكومان في السان بالتقابل الدال على أن السلطة اساسية مرجعية والعنف اساسي استثنائي، سرعان ما يظهر وسرعان ما يختفي، فإن العنف اليوم بأشكاله المختلفة الدموية المباشرة والدعائية الاتصالية غير المباشرة ينزع الى ان يكون مرجعيا على حساب السلطة، بل يتوسل بشعاراتها لتبرير القوة باعتبارها «سلطة فعلية».

واذا ارتباك منظومة التعدد الليبرالي وفقدان الديمقراطية والحرية وحقوق الانسان المحشوى المسالف أو: اكتشاف حقيقة الكيانية الكامنة في الخطاب الليبرالي واعتزاز المفاهيم الايديولوجية الشائعة طيلة عقود والتي بها تتمثل الحدود الفاصلة بين «اليمن» و«اليمن» ناتجة في الاساس عن التباس مفاهيم السلطة والقوة والعنف» (٢٤).

وكذا يتعالى شعار الحرية والتحرر والتحرير دون الاحالة على مفهومين اساسيين لا يمكن للحرية ان تكون دون

الاعتماد عليهما: الشرعية والديمقراطية. وبذلك تضحي «الحرية الشعبية» تبريرا للعنف الذي يتخذ له صفة السلطة باسم الحق في ممارسة القوة اثباتا للوجود الاقوى او عدوانا بدافع الشار والانتقام والسيطرة على ثروات البلدان وانتهاك حقوق الشعوب في الأمن والحرية والاستقلال.

وليس التخصد من هذا التساويل الخاص بمفاهيم السلطة والقوة والعنف الانتصار للمثالية السياسية» التي تقول بتجريد السلطة من القوة وانتهاء العنف تماما متجاهلة انه ظاهرة وجود تتمثل في تلك الطاقة الغضبية الكامنة في الجسد التي تطفو على السطح لتمارس حق الدفاع عن النفس وسرعان ما تضمد بزوال السبب وغياب الخطر، او الغرض منه اقرار «النزائية السياسية» بإحلال القوة محل السلطة وتعيين القوة وتحيينها بالعنف.

وكما يتداخل «اليمن» و«اليمن»، الليبرالية والكيانانية، تضحي «سياسة الحرب» الأساس المرجعي اليوم في منظومة العلاقات بين الدول وينحصر دور السياسة في واقع التداول العالمي، راهنا: في التخطيط للحروب وشهنا والتهديد بها في اتجاه، وبذل الجهود الدبلوماسية لمنع حدوثها في الاتجاه الآخر، في حين تنصف الحرب، في فلسفة الحروب، بدالة القصوى السياسية، اذ تحدث عند اختلال منظومة ما في العلاقات بين القوى وتقتضي بزوال الأميابه.

فما الذي يبرر اليوم استمرار احتلال الولايات المتحدة الامريكية لكل من افغانستان والعراق؟

ولماذا تتعالى بين الحين والآخر الاصوات المهددة بالمدون ضد سوريا

السؤال هو: كيف نوقف اليوم عجلة الضعف والعنف المضاد، وكيف نعود بالقوة الى السلطة والسلطة الى الشرعية...؟

وايران والمصودان ولبنان لإلحاقها بفلسطين وافغانستان والعراق؟

٤- اخطر نتائج «دولة الائتلاف» بارانويا (وسواس الذهان) العنف والعنف المضاد

واذا العولة بتطبيقاتها الراهنة انتساج واضع لسبيل «الائتلاف» بالتجميع الذي يراد به اقرار «سلطة الواحد ضد الجميع»، بدلالة القوة الاعظم واحكام السوق الكونية، وهي ازيالك لمنظومة العلاقات بين السلطة والقوة والعنف تيمما لايدولوجيا تتخذ الليبرالية السياسية لها قطاعا وتوظف العنف بتشكيله الأساسيين:

أ- العنف الدموي باستخدام الآلة العسكرية عند الضرورة القصوى والدنيا على حد سواء.

ب- العنف الاتصالي بتوجيه الاستهلاك وتوجيه الذوق والمراهنة على «واصل الانقطاع» حينما يكتسي التواصل (منظومة العلاقات) الصفة الاقتصادية اساسا بتوسيع افق اللحظة (الآن) وباحتلال المكان والكيان ماعا.

ان استفحال القوة في رآهن العولة ظاهرة لا يمكن ادراك ابعاسها الانطولوجية دون الاحالة على جبل دولوز الذي يرمف السلطة بعلاقة بين قوتين، اذ هي «علاقة سجال وصراع وتضاعف أو تأثير وتآثر» (٢٥). فانهيار الاتحاد السوفياتي والمجموعة الاشتراكية ادى، بهذا المنظور، الى اختلال منظومة السلطة العالمية.

لذا تحد «دولة الائتلاف» (الامركة) منذ البدء بالاستساعة الفعلية لممارسة القوة منذ نشأة الولايات المتحدة الامريكية. وقد تأكدت هذه النزعة بانهيار النقض أو النافذ الاخر ومزيد المراهنة على الحاضر والمستقبل بالبحث عن خلاصا من شرعية جديدة حينية مباشرة تغلظ في مفهوم والمرجع عن الكيانات الوطنية والقومية الاخرى التي تستمد شرعيتها عادة من الماضي (التاريخ).

فكان لضرب «القوة الأعظم» في عقر دارها اسوأ الآثار في ذات مرزومة بالعظمة، معسونة بمنهجية التفوق

العسكري والاقتصادي والعلمي والتكنولوجي، وذلك ما عجل في تآمر وعي القوة بالاتجاه الى العنف الذي هو في كل الأحوال، وكما اسلفنا، تبرير للقوة.

واذا تاريخ «عولة الائتلاف» يسير بخطى خفيفة نحو اكتشاف الاخطار الحقيقية الكبرى الكامنة وراء انفراد قوة واحدة بسياسة العالم، اذ انتهت أحداث ١١ ايلول ازمة عالمية كبرى، وقد كان بالامكان ان لا يتضمن هذا الحدث لو وقع في نظام القطبية الثنائية السالف.

ذلك ما تقطن اليه فريد هاليداي الاعلامي الشهير بهيئة الاذاعة البريطانية ((BBC)) حينما ذهب الى ان «الازمة التي اثارتها أحداث ١١ ايلول ازمة عالمية وشاملة، وهي ازمة عالمية بمعنى انها تقسم بلداناً مختلفة في النزاع، على رأسها، بطبيعة الحال، الولايات المتحدة الأمريكية ومناطق من العالم الاسلامي، وهي شاملة لكونها تؤثر، أكثر من أية ازمة عالمية عُرِفَت حتى الآن، في مسئوليات متعددة من الحياة، سياسية واقتصادية وثقافية ونفسية» (٢٦). واستتمر آثار هذه الازمة اموماً، بل عقوداً في المستقبل، حسب تقدير هاليداي، لأن الشعور بالخوف وعدم الثقة وفقدان الأمان ستلزم عديد الاجراءات الوقائية، بعضها استخباري، وبعضها عسكري اجرائي، وبعضها الآخر سياسي اعلامي اصلاحي يخضع البلدان التي اثمرت هذا النوع من «الازمات».

فيشأ «منطق» جديد للعنف والعنف المضاد يظهر «خفايا» مسالدين خطرين (...) فمن جهة، يرى مركبو ١١ ايلول وغيره من أعمال العنف المياغيت ضد المدنيين، ان العنف بشكله المتطرف، بل اي عنف، يكون مبرراً من اجل بلوغ هدف سياسي، فهذا يحقق غايتين اساسيتين من شايات الارهاب، تحطيم معنويات العدو وتعبئة الانصار. ومن الجهة الاخرى، ترى دول عدة في العالم، في الشرق الاوسط ومناطق اخرى، مثل الروس في الشيشان، ان العنف المفرط يكون مبرراً في الدفاع

المطلوب معرفة العواقب الكبرى وطبيعة تخلفنا تحديداً لا توصيف التخلف العربي استمرارا لجلد الذات

عن دولتهم. وثمة ظلال من مثل هذا الخطاب في تصريحات صدرت عن الولايات المتحدة الامريكية بعد ١١ ايلول (٢٧).

واذا «الازمة» التي عجلت ١١ ايلول ٢٠٠١ في ظهورها واستحالتها تعود في الجذور الى آثار «الحرب الباردة» والزلازل، العظيم المتمثل في انهيار القطبية الثنائية، ذلك ما اوضحه جون لويس غاديس، استاذ التاريخ المعاصر في جامعة اوهايو والباحث الامراتيجي بقوله: «وبحكم المؤكد ان يعتبر المؤرخون سنوات ١٩٨٩-١٩٩١ نقطة تحول تقارن في اهميتها مع سنوات ١٧٨٩-١٧٩٤ او ١٩١٧-١٩١٨ او ١٩٤٥-١٩٤٧، الا ان ما آل اليه ذلك بدقة هو اقل تأكيداً بكثير. نحن نعلم ان سلسلة من الزلازل الجفرا - سياسية حدثت، لكن من غير الواضح بعد كيف اعادت هذه التغيرات ترتيب المشهد المائل امامنا» (٢٨).

ان ١١ ايلول ٢٠٠١، عند تمثيل السياق التاريخي العام والاستراتيجي، حلقة في سلسلة العنف الطويلة، عوداً الى القضية الفلسطينية والقلق التي شهدها العالم طيلة الحرب الباردة واستفحال القوة في ممارسة السياسة الامريكية منذ مطلع التسمينيات من القرن الماضي وتجاوز اسرائيل كل القوانين والاعراف الدولية باغتصاب الحقوق الشرعية للشعب الفلسطيني والآثار المدمرة في الحريين الخليجيتين الاولى والثانية.

وبهذا المنظور الشامل المتعدد الأبعاد تضحي أحداث ١١ ايلول لاحقاً لسابق، ومحصلاً تطور سالف وبدءاً لتطور آخر حادث.

وذلك بمقدار ما كان ينبغي بالضبط طمس القطعاعات الامبراطورية ومؤس العالم لإبراز الشر المطلق الذي فعل فعله في ١١ ايلول (٢٩).

كذا يفقد العنف صفة «الصدفة»، رغم كآرثيته المذهلة، فهو عنف انشائه الدولة الأعظم، وهو عنف مسائل في خلايا المجتمعات المحكومة بالكلانية، وقد شرعته اطراف عديدة لا تؤمن بالتعايش السلمي والحوار والتوافق بل تدين بتفوق «الامة العظيمة الفتية» او «بصفا» الاعتقاد» وامجاد «امة عظيمة سائلة»، بالرفض والتهمين او التكفير.. وكما يدفع البحث في هذا المقام الى التفكير المتأني في ماهية السياسة والحرب او «سياسة الحرب» نصطلم بدانولوجيا العنف، التي اتخذت لها مفاهيم ايديولوجية حادثة ووسائل جديدة غير معهودة، اذ كيف يضحي الجسد لدى العنف المضاد قبلة مقدسة قابلة في اي وقت للانفجار؟ كيف تتساوى الحياة والموت في لحظة عصبية من الكيان الذي يهدم ذاته والآخر معاً؟

تلك هي «الظاهرة الاستشهادية» التي تحير اليوم عقول الباحثين في التاريخ والفلسفة والانثروبولوجيا وعلم النفس والسياسة، على وجه الخصوص، وترك عديد المفاهيم الانثولوجية وغيرها.

فكما تتداخل السلطة والقوة والعنف بامتداد القوة الاعظم الواحدة وتلاشي نقيضها عند انهيار نظام القطبية الثنائية وزوال جل الحدود الفاصلة بين «اليسار» و«اليمن»، وبين الليبرالية والكلانية ينقلب «الجلاد» احياناً، وفي طرفه عين، الى «ضحية».

فتمارس الضحية حقها في الانتقام بأبسط الوسائل واشدها اذى، ذلك الجسد يستفيد من انكى حالات قمعه وتدينه واستعباده وينسحق قادراً على الحاق الاذى بجلاده المتيد المدجج بأخطر الأسلحة المخوف بأعنى وسائل الاعلام المتحكم في مجمل المنظمات الدولية المؤثر في كل دول العالم وحكوماته، تقريياً.

هذا العنف الواحد المتعدد، عنف الدولة / الدول بمختلف الاجهزة العسكرية والبوليسية والاعلامية والعنف المضاد، يشي بهيلاذ نوع جديد (الظاهرة الاستشهادية)، وذلك

باستخدام غريب مدهش للجسد الذي اضحى محل تساؤل فلسفي انطولوجي كالذي أثاره فتحي المسكيني عند البحث في صلة «الجيل» بـ«الهائل»: «إن الجسد، جسد الاستشهادهين الذين حولوا الطائرات إلى حيوانات ديكتال غير افتراضية، ليس الجسد «الموضوع» أو «الأخر» أو «المرض» أو «المقتل» أو «البداي»، أو «الهامشي» أو جسد الدعاية. إنه يقع ما وراء الاستعمالات الحديثة للجسد. إنه الجسد / الآلة الذي يقيم دوماً في حضرة الله لا ينم. وعلى ذلك هو جسد عادي تماماً، لأنه لا يعمل أية علامة خاصة غير بشرته العابرة للزمن، (...) جسد / كمين، جسد تدرب بشكل علمي، على تدمير كل الاجساد الأخرى» (٢٠).

فكيف نوقف اليوم عجلة العنف والنف المضاة؟

كيف نمود بالقوة الى السلطة، وبالسطة الى الشرعية؟

كيف نتصور البديل المستقبلي لعدو الاثلاف؟

كيف نتمثل وجودنا العربي في مستقبل «عولة الاثلاف»، البديل الحتمي للكارث التي حلت بالعالم والكائن (الانسان) والكيان في بحر اعوام قليلة من حكم سياسة الحرب؟

٥- الوجود العربي رهنًا و«عولة الاثلاف»

تتأكد في هذا المقام الحاجة الى توصيف الوجود العربي والعالم اليوم في زمن «عولة الاثلاف» بدءاً بالمقابلة بين التخلف العربي والتقدم الغربي والبحث في الاخطار المحدقة بهذا الوجود.

فهل حققت الدولة الوطنية العربية ذلك الثالوث الذي انجزته الدولة القومية الغربية كما عرفه يورغن هابرماس: العلمنة والديمقراطية والعدالة (٢١)؟

وهل سمحت وقائع المجتمعات العربية بإنجاز هذه التغييرات الثلاثة الكبرى المذكورة ام هي المسكونة بقوى الارتداد، الرافضة للتحديث أو التي تقبل اشكاله الظاهرة فحسب وترفض

مضامينه التي اقامت عليها النهضة ثم التقدم في الغرب؟

وهل فهم العرب العولة فهماً دقيقاً يلم بجميع القضايا ويفكك مختلف الظواهر ويبحث في جميع العناصر ام اقتصر شهمهم على مقاربة الظاهرة دون الاقتدار على النفاذ الى ادق آليات اشتغالها واستشراف مستقبلها؟

وكيف يمكن أن تعايش «سيادة» الدولة الوطنية و«سيادة» العولة (٢٢) بعد أن تهاوت كل الحدود تقريباً بزوال الاجراءات الجمركية وتدخل القوة الاعظم في جل سياسات البلدان الوطنية وانتشار المعلومات والاقتصاد دون مانع أو رقيب؟

وكيف نفسر تمثر أي عمل عربي مشترك في حين يشهد العالم ميلاد تكتلات اقليمية كبرى؟

لا نريد بتوصيف التخلف العربي هنا الاستمرار في «جلد الذات»، كالكشاف في جلّ البحوث والدراسات الخاصة بهذا الموضوع، وإنما القصد منه معرفة المواقف الكبرى وعلمية تخلفنا تحديداً الذي يصغه خلدون حسن التقيّب بـ«التخلف الخالص المحض»، وهو «دون المتوسط في الغرب (أي دول منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية OECD)، عندما لا يرجع هذا التخلف الى نقص في الموارد والامكانيات، وإنما يرجع الى فقدان الادارة السياسية وانعدام الرؤية المستقبلية» (٢٤).

ان «التخلف المحض» هنا ناتج عن مفارقة عجيبة بين امتداد جغرافي واسع وكثافة سكانية مهمة، أي توفر ما يلزم من الطاقات البشرية، وثروات مادية ومالية هائلة وبين عجز ذهني مستفعل نتيجة تعطل الارادة وسيادة الفوضى رغم قيام أنظمة كلياينة في اغلبها تدعو في الظاهر الى نبذ الفوضى والدعوة الى الانضباط الذي لا يسمح الا بالقليل من الحرية للأفراد والجماعات وغياب التخطيط، رغم التلويح بشماراته. ههنا الدول العربية، على حد عبارة خلدون حسن التقيّب، «في تنمية الموارد البشرية ضعيف بالقياس للدول ذات التجارب

التموية الناجحة، والقوى العاملة يجري تكديسها في القطاع العام، بينما تستورد العمالة الأجنبية على نطاق واسع في القطاعين العلم والخاص» (٢٥).

ان الظروف الصعبة لعولة الاثلاف تدفع عادة الأمم والدول المتقدمة الى استحداث المفاهيم والطرائق لتجاة من اخطار المزيد من الوهن الاقتصادي والتخلف في المشاكل الاجتماعية كتشغلي البطالة والجريمة وتماعلي المخدرات وغيرها، في حين تعجز الدول العربية عن انتاج نموذج خاص لها بالتنمية فتضع البرامج تلو الأخرى دون معرفة دقيقة لخصوصيات بلدانها، لذلك تتسم هذه البرامج عادة بالصفة المؤقتة المرحلية، كما تتردى السياسات التموية العربية بين واقع الدولة القطرية وأطلاقية المشروع القومي.

كما يتصف العمل التحديتي في الوطن العربي بالتراكم البطيء والمجز عن تحقيق الابدال السياسي والاقتصادي والاجتماعي والعلمي الثقافي.

وكما نحذر من انتهاج «جلد الذات» عند الكفاءة بتوصيف الخيبات والهزائم في تاريخنا المعاصر نسلم بانفلاخ أفاق البحث في اسباب تخلفنا الحضاري عند التوسل بالمسبق الايديولوجي الذي يكتفي عادة بتبريه ساحة طرف وإدانة طرف آخر، والحوال ان «ظاهرة التخلف» تغص مجتمعا / مجتمعات بأكملها ولا تحصر في موقع او عنصر او طرف واحد، كالمجتمع المدني في البلدان العربية» الذي هو «مجتمع محافظ من الناحية السياسية وقبلي وطائفي في الطريقة التي يُنظر فيها الى الأفراد والجماعات المختلفة وأبوي التعظيم يسرّع تسلط الرجل ويبرز التمييز ضد المرأة. في هذه البيئة تتحول الدولة المتسلطة سياسياً الى وسيط وراعي تسلط مؤسسات المجتمع المدني التضامنية، وبذلك تكتمل حلقة التسلط...» (٢٦).

ان «العدالة» العربية، بهذا التوصيف شبه الدقيق للمجتمع المدني العربي، أقرب الى «عدالة الواجبة»

منها الى التغيير الذهني.

هتيف للفرد والفرديّة ان يكونا دون فصل واضح بين الدين والدولة ليمارس كل فرد حقه في الاعتقاد، وليحترم الآخر ويحترمه الآخر، فنحرص بذلك، لملامة الجميع، على تخليص الدين من السياسة وتحريضه من مختلف الاستخدامات الايديولوجية ليطل دين الامة يعلو ولا يعلو عليه بعادات التسامح الموروثة بين مختلف الاديان والمذاهب في مجتمعات التعدد الطائفي، كالعراق ولبنان والسودان على سبيل المثال، لا الحصر؟

كيف للديمقراطية ان تسود دون اقرار الحرية للأفراد والاحزاب والمؤسسات، وفي مجتمعات يعاني أغلبها من الأمية والفقر والبطالة؟ وكيف للمدانة ان تقتصر دون تغليب للجماعة على الأفراد، لا الأفراد على الجماعة؟

ان «التخلف المحض» العربي، في اعتقادنا اوسع من ان يحُدّ بمجال أو بعد واحد، بل هو مجموع مفارقات يمكن اجمالها كالآتي:

- ثروات طبيعية ومالية هائلة مقابل تصحر عقلي، ذلك ما يستدعي تثقيفاً عسيقاً للمال وتمويلاً عريضاً دائماً للثقافة.

- وحدة التاريخ واللغة في اتجاه ومزيد من التشرذم الطائفي والتمزعات القبلية بأشكال حادثة في اتجاه آخر، في حين يمثل اتساع مدى الاختلاف وجهاً آخر للثراء القومي والانساني على حد سواء.

- طاقات بشرية هائلة نتيجة نسبة الفتوة السكانية خلافاً لاستثمار ظاهرة الشيخوخة السكانية في عديد بلدان الشمال مقابل غياب التشجيع على المبادرة والتحفيز على الابتذل والعطاء وتعدد أوجه البطالة الموصوفة وغير الموصوفة بانتفاء الشغل أو بالشغل غير الوظيفي، ذلك ما يستوجب توزيعاً جديداً للقوى العاملة.

- طاقات فكرية وإبداعية لمعد مهم من العقول المختصة والمثقفين والكتاب والفنانين في اتجاه وتلجيم للحريات ومحاصرة واستهانة بالثروة المعنوية في

مشكلتنا في الوطن العربي العجز عن إنتاج نموذج خاص لنا بالتنمية وبدلاً من ذلك ما زلنا نضع البرامج تلو البرامج دون معرفة دقيقة لخصوصيات بلداننا

اتجاه آخر، مما يستدعي إعادة الاعتبار للنخبة المثقفة النيرة في وطننا العربي وتشريكها في الحياة السياسية والاجتماعية بالاستشارة وتمثل الحلول اللازمة للخروج من وضع تخلفنا الزمن.

ولا يمكن لهذا التشريك ان يحدث ويشمر جديداً دون اطلاق للحرريات الصامة التي تشمل كل الافراد، بلا استثناء.

ولكن، هل بالإمكان الخروج من وضع «تخلفنا المحض» في ظل «عصولة الائتلاف» المصادرة اليوم ونحن المحاصرون الخاضعون لسياسة «القبضة الحديدية» بمد ١١ ايلول ٢٠٠١

٦- نحن وامكان «عصولة» الاختلاف،

يتجه تاريخ العولة في الرأهن نحو مزيد من استفعال القوة تبعاً لمقاصد «المحافظين الجدد» في الولايات المتحدة الامريكية، وما احتلال افغانستان والعراق الا مرحلة في مخطط يهدف

الى: ١- إتمام السيطرة على ثروات البلدان المحيطة بحوض خزوين الطبيعية والمركز العسكري قريباً من تقوم روسيا والصين لمنع أي كتل اقليمي ممكن في المنطقة الآسيوية يُركب برامج القوة الاعظم ويضرب بالمصالح المتوسطة والطويلة المدى عند النظر في مستقبل الطاقة في العالم على وجه الخصوص(٣٧).

٢- إعادة تشكيل منطقة الشرق العربي، لما للنفط في الاعوام القليلة القادمة من دور حاسم في تحديد الاهداف الاستراتيجية الكبرى، اذ يُحدّ مستقبل السلطة الكونية بمدى امتلاك ما تبقى من مخزونه في

انتظار الانتقال بعد ثلاثة عقود قادمة، ان لم تكتشف منابع أخرى، من عصر للطاقة الى عصر آخر جديد. وبهذا التوجه الثاني تبدو الحرب على العراق حرباً تكتيكية لخدمة اغراض استراتيجيية اقتصادية وجغرافيا - سياسية تخصّ في الاساس مستقبل السلطة العالمية، وهي، وان تحدثت بالعراق وبالمناطق العربية فإنها حرب على اوربيا وروسيا والصين على وجه التحديد.

ج- ضمان أمن اسرائيل، الابن المدلل للولايات المتحدة الامريكية وحارسة مصالحها الاولى في المنطقة، وما امن اسرائيل الا اجزاء من الأمن القومي الامريكي.

ان الاختلاف الدولي في مجلس الامن حول شن الحرب على العراق ثم وقوعها خارج شرعية منظمة الامم المتحدة وتداعيات الوضع الأمني بالعراق في ظل الاحتلال وتدخل الولايات المتحدة الامريكية المسافر في الشؤون الداخلية للبلدان العربية والاسلامية يجمد، بالإضافة الى استعمال القوة، كآلة اوضضاء أنفاساً، صراع الارادات الكبرى في العالم حول مستقبل الخارطة السياسية الكوكبية التي بدأت معالمها تتحدد بأقاليم ثلاثة كبرى:

١- قوة اعظم تتمثل في الولايات المتحدة الامريكية بامتداد جغرافيا نحو الشمال (كندا) وبهيمنة مباشرة، نحو الجنوب (امريكا اللاتينية).

٢- قوة تابعة مسكونة بالعجز والخوف الدائم من رقابية القوة الاعظم واستفعال ميمنتها عليها، وتحديد ابلدان الجنوب الشرقي والغربي على حد سواء.

ج- قوة وسط تسعى الى مقاربة القوة الاعظم واقتسام السلطة العالمية معها، وهي بلدان اوربيا وروسيا واليابان والصين والهند.

ولا يمثل هذا الاقليم وحيدة متجانسة نتيجة الاختلاف الثقافي وتفاير المصالح، الا انه يمتلك اليوم امكان انشاء القوة المضادة التي بها قد

يتشكل «نظام عالمي» ثاني أو متعدد الاقطاب» (٢٨).

ولأن المبحث المستقبلي يقر حقائق الواقع في راهن القراءة واحتمالات الممكن بفعل الاستشراف فإن الاقليم الثاني قد يشهد ميلاد قطب عالمي في المدى المتوسط أو البعيد أن توفرت الشروط، ونعني بذلك مجموعة البلدان العربية، هذا الموقع الذي تجتمع فيه كل عناصر القوة الممكنة، كأن يجزّم عبدالعليم خدام به أن كلّ أسباب النهوض والتقدم متوفرة في الوطن العربي ولدى هذه الامة، ولكن ما يُعيقها هو السياسات الحكومية الفاسدة عن ادراك الفوائد الكبرى التي تحققها بلدانها اذا ما سارت نحو تنفيذ الوحدة الاقتصادية العربية» (٢٩).

ولكن المعجز العربي لا يقتصر، في تقديرنا، على المستوى الاقتصادي الذي يمثل، لا شك، الركيزة الأولى للتنمية والتقدم، بل هو المعجز الشامل يتحدد بتعدد «الدولة القطرية»، كما أوضح الباحث بين الانفتاح على الداخل العربي والانفتاح المنفرد على الخارج «باقتصاد قطري» غير قادر على «منافسة قوى الانتاج الكبرى» (٣٠)، وغياب البرنامج السياسي التنويري الذي يشرك الجميع دون استثناء في ممارسة «السلطة» ويطلق الحريات العامة «بمصاحبة» تشمل جميع «الأوطان»، اذ كيف يمكن تحقيق «الوحدة الاقتصادية» وآليات التنفيذ السياسي غير متوفرة؟

وهل تثمر «الوحدة» عند السعي الى الانجاز تقدماً ان لم تتأسس على الحرية والديمقراطية والعدالة؟ (٣١) كذا العرب اليوم هم في مفترق الطرق بين الاستمرار في النهج السالف الذي اجملنا صفاته بدلتخلّف الحضرة وفشل «الدولة القطرية»، ومزيد من الوهن والتشرذم في الاعوام الاخيرة رغم توفر كل عناصر القوة الممكنة، وبين نهج جديد يقوم على ركيزتين اساسيتين:

أ- السعي الى اقامة علاقات اقتصادية عربية ببنية تمهيداً للوحدة الاقتصادية الشاملة.

هناك ثروات طبيعية ومالية هائلة مقابل تصحر عقلي وهو ما يستدعي تثقيفاً عميقاً للمال وتمويلاً عريضاً دائماً للثقافة

ب- الحرص على انجاز العديد من الاصلاحات السياسية والاجتماعية التي تزيل الفوارق الذهنية بين مختلف الشعوب والطوائف، وتدفع الى الممارسة الديمقراطية، وتوفر الارضية الخصبة اللازمة لتحقيق الوحدة الشاملة.

لا شك ان «عولة الاختلاف» المستقبلية رهينة تشكل الخارطة السياسية الكوكبية بانتهاء عصر القطبية الواحدة ونشأة «نظام جديد متعدد الاقطاب» يحترم الخصوصيات الثقافية وينتصر للتواصل على اولوية الاتصال، دون التفريط في الاتصال باعتباره عنصراً جامعاً يزيل الحدود بين البلدان والضموب، وللحوار الذي يرفض الاستعلاء وينبذ العنف بجميع اشكاله، وللتماقيف الذي يقرّ حتى الانسانية جمعاء في الحياة الأمنة بعيداً عن مختلف «سياسات الحروب».

ان الصعي الى انتهاء السبيل الثانية رهين مدى فهمنا للحاضر والمستقبل معاً. فما «يسمى الحاضر»، على حد عبارة المهدي المنجرة، «في ازمة اليوم هو نتيجة عدم اهتمامنا بالمستقبل في السنوات الماضية، اذ الحاضر ليس سوى نتيجة لما اعددناه في فترة محددة. واذا اردنا ان نغير المستقبل فيجب ان نغير العمل اليوم بالذات» (٤٢)، ذلك ما يتألف تماماً واعتبار الباحث الاستشرافي الفرنسي ادغار موران المستقبل جزءاً من الحاضر، كان «يظهر لنا في الخفاء على شاكلة مجهرية» (٤٣).

كيف نواصل تمثل هذا «الكهان المجهرية» اليوم بحقول البصع ومنافجه ووسائله المختلفة؟ كيف تؤسس للمستقبل بمعطيات

حاضرنا بعيداً عن الارتجال او «البرامج الجاهزة» الواضحة علينا من الغرب، وتحديداً الولايات المتحدة الامريكية، كأن نصلح ما بأنفسنا، لا ان نقبل بإذعان كامل، «اصلاح» الآخر لنا؟

الهوامش

١- Edgar Morin, "Pour sortir du XX siècle, France: Fernand Nathan, 1981, p323

٢- المهدي المنجرة، «الحرب الحضارية الأولى، مستقبل الماضي وماضي المستقبل»، المغرب: عيون، ط٤، ١٩٩٢.

٣- السابق، ص١٥.

٤- Tzvetan Todorov, "Le nouveau désordre mondial, Réflexions d'un Européen, préface de Stanley Hoffmann, Editions Robert Laffont, 2003.

ولفظ «الفوضى» شائع في بحوث اخرى، كان نذكر على سبيل المثال «مصادم الهمجيّات»، الارهاب، الارهاب المقابل والفوضى المالية..، جليهر الاشقر، ترجمة كميل ذاعر، بيروت، دار الطليعة، ٢٠٠٢.

٥- المرجع السابق، ص٨-٧.

٦- حنل تودوروف خطاب بوش الابن الموجع الى الشعب الامريكي يوم ١٧ آذار ٢٠٠٢، اي قبل شن الحرب على العراق بثلاثة ايام.

٧- السابق، ص٢٣.

٨- السابق ص٢٥-٢٦.

٩- السابق، ص٣٣.

١٠- من حق الولايات المتحدة الامريكية، حسب هذه الوثيقة، ضرب اي بلد أو اية جهة يتبين حسب التقريب والظن، تورطه أو تورطها في عمل عدواني ضدها. انظر تحليل هذه الوثيقة، المرجع السابق، ص٤٠.

١١- يذكّر تودوروف من الأرقام الخاصة بضحايا هذه الحرب الجائرة: قتل ٣٠٠٠٠ جندي عراقي ومعد غير محدود من المدنيين الارباب والقاء ٢٤٠٠٠ قتيلة مدمرة

و ٨٠٠ صاروخ، كل ذلك للثأر واستعادة الثقة بالذات وببده تنفيذ برنامج الحروب والضررات الاستباقية.

١٢- السابق، ص ٨٠-٨١.

١٣- ضمن ما أسماء الدفاع المشترك واستفادة الولايات المتحدة الأمريكية من المخابرات الأوروبية، السابق، ص ٨٥.

١٤- مثل هذا السؤال خاتمة كتابنا «أديولوجيا العنف، الثقافة المستحيلة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤».

١٥- Jürgen Habermas, "Le discours philosophique de la modernité," France: Galimard, 1988, p61-101.

وقد نشر هذا الكتاب لأول مرة بالمانحة عام ١٩٨٥.

١٦- معضلة القرار السياسي المنقوص للرؤساء والحكومات لا تنحصر في البلدان الخاضعة للهيمنة الغربية، والأمريكية على وجه الخصوص، بل تشمل قيادات دول كبرى، بما في ذلك القيادة الأمريكية. فمن يتخذ القرار في الولايات المتحدة الأمريكية: الحكومة أم مجلس الشيوخ؟ وهل لهذا المجلس استقلاليته الكاملة عن أصحاب القرار الاقتصادي وإسرائيل؟

١٧- فرانسيس هوكوياما، «نهاية التاريخ والانسان الأخير»، بيروت: مركز الانماء القومي، ١٩٩٢.

١٨- صامويل هانتفوتن، «الصراع بين الحضارات» مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق، ١٩٩٥.

١٩- ورد هذا الاشكال لدى هانتفوتن عند وضعه خارطة للحضارات والثقافات، السابق، ص ١٩.

٢٠- انظر عدد الحضارات الذي انحصر اليوم في ثمان، وهو يسير ضمناً نحو التفريد، السابق.

٢١- يعود تاريخ هذه الرسالة الى شباط ٢٠٠٢، وقد نشرت مُترجمة الى الفرنسية في جريدة العالم (Le monde) الفرنسية بتاريخ ١٥ شباط ٢٠٠٢، مع التنبه الى ان عبداً من المثقفين الامريكيين الآخرين وقفوا من

هذه الرسالة موقفاً متناوئاً.

٢٢- حنه أرندت، «امس التوتاليتارية»، ترجمة انطون ابو زيد، بيروت: دار الساقي، ط١، ١٩٩٢، ص ١٥٣.

٢٣- الحقبة السابق، ص ٢٧.

٢٤- القوة، في منظور حنه أرندت، هي الطاقة الطبيعية التي بها تحد ارادة الفرد او المجموعة. أما السلطة فهي القوة المرجعية التي يلتزم بها الجميع وأساس كل القوى. وأما العنف فإنه «أدواتي»، قريب من القدرة، وهو «ايضاً مضاعفة لطبيعة القدرة كي يستطيع ان يحل محلها...»، السابق، ص ٤١.

٢٥- جيل دولوز، «المعرفة والسلطة»، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، لبنان - المغرب: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٧، ص ٧٧.

٢٦- فريد هاليداي، مساهتان هزتا الصائم، ١١ ايلول ٢٠٠١: الاسباب والنتائج، ترجمة عبدالله النعيمي، بيروت - لندن: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٩.

٢٧- السابق، ص ٣٥.

٢٨- نهاية الحرب الباردة، مدلولها وملايساتهاء عدة بحوث، جمع وتقديم مايكل جي هوفان (Michael J. Hogan)، ترجمة محمد اسامة القوتلي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨، ص ٥٩-٦٠.

الا ان «منطق الحرب» المستبد بالسياسة منذ مطلع التسعينيات من القرن الماضي مسمى الى تضخيم الحدث وفصله عن سياقها الخاص الحاف به بواسطة اعلام موجه يخدم «سياسة الحرب» ان منطقاً سياسياً - منطق الحرب -، وفقاً للتعبير المتكرر هو الذي وجهه، بسرعة كبيرة، هذه الهبالفة في اضعاف المساوية الاعلامية.

٢٩- جالير الاشقر، «صدام الهمجيات، الارهاب، الارهاب المقابل والفوضى العالمية قبل ١١ ايلول وبعده»، ص ٢٧.

٣٠- فتحي المسكيني، حديث القهامة بين «الجيل» و«الهائل»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ١٢٤-١٢٥، خريف ٢٠٠٢ - شتاء ٢٠٠٣.

٣١- J. Habermas, «Après l'Etat nation, une nouvelle constellation politique, traduit par R. Rochlitz, Paris: Fayard, 2000, p32.

٣٢- د. حسن البراز، «عولة السيادة، حال الامة العربية»، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢، ص ٧٥.

٣٣- خلدون حبيب القتيب، «آراء في فقه التخلف، العرب والغرب في عصر العولمة»، بيروت - لندن: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٢.

٣٤- السابق، ص ٣٠.

٣٥- السابق، ص ٣١.

٣٦- السابق، ص ٣٥.

٣٧- مصطفى الكيلاني، «ما هو مستقبل المجتمعات العربية بعد نقاد النفط والوشيك؟» جريدة «القدس العربي»، عدد ٥٤ كانون الثاني ٢٠٠٢.

انظر ملف «النفط ومستقبل الطاقة» (الغاز، وما بعد الغاز)، جريدة العالم (le monde) الفرنسية، عدد ٧ كانون الأول، ٢٠٠١.

٣٨- مصطفى الكيلاني، «القيمة والاختلاف، مقاربات فكرية»، تونس: دار المعارف للنشر، ٢٠٠٤، ص ٢٠٩.

٣٩- عبدالحليم خدام: «النظام العربي المعاصر، قراءة الواقع واستشفاف المستقبل»، المغرب - لبنان: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٩٦.

ويحدد الباحث هذه الاسباب بعدد السكان الذي يقارب لثلاثمائة مليون نسمة... والموقع الاستراتيجي... والمساحة الشاسعة للوطن العربي.

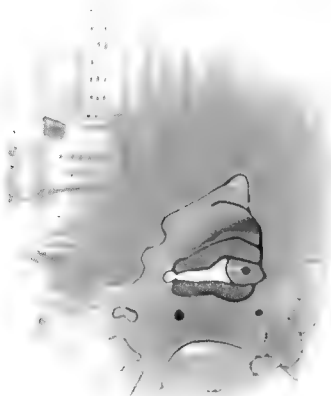
٤٠- السابق، ص ٢٩٧.

٤١- «ميسجن الناس في سجنين: سجن الظلم والهيمنة الاجنبية وغياب الحرية وقتل الطموح، وسجن الشهور بالظلم والقهر، وكلا السجنين مؤلم للامة»، السابق، ص ٢٠٢.

٤٢- المهدي المنجرة، «الحرب الحضارية الاولى، مستقبل الماضي وماضي المستقبل»، ص ٤٠.

٤٣- أوردنا هذا في بدء البحث، وهو تكرار مقصود يراه به ربط الخاتمة بالمقدمة وتأكيد حقيقة بدئية ومرجعية.

في الطرف الآخر من الليل



أحدس،
وأنا أتنازع والكلمات، هنا، في
هذا المجرى الباذخ،
أن يراغمها تتبجس على أطرافها،
أحدس،

غابات ترفع موسيقى في غفوتها
سنگون معاً في حلمي الأفتي
لدينا برهان كاف لتعميد مدار
الاصوات الى مغزله
ونلوح للشهوة بالأيدي عارية من
دمها
الصاخب،

ولدينا رائحة غادرة بآماكتها
وكما لو أنني اردي الوقت جريحاً،
وكما لو أنني اتففس داخل كهفي
ازماناً تبع،
وكما لو أنني اصعد رابية مأخوذاً
بهبلاكي،

ارمي الشمس بأغنية صيدت،
والاضواء بأصوات حروف
مظلمة،

والأنهار بأجنحة ملاكي،
واقوم احرك اجساد رفاقي،
أتحمس في العتمة أوصافي
لست أنا من نام هنا امس
ولست هنا في رمسي!!
ودليلي حنجرتي، هذي الهمهمة،
صرير ثيابي

هسهسة ضلوعي، هذا الرمل
المتكلس في كفي

أنا لست هنا لأجرب حدسي!
سامصاحب قدمي الى وجهتها
وادل هواء الارض عليّ
أقول مزاحاً، هي كذبة اخيلتي

ارميهم بصراخ محترق وأعزني
وكما لو أنني شجر رحت اميل
عليهم وأجردني
وكما لو أنني الفجر نثرت ضيائي
ابصرت ملائكة تقفز لي،
واياد تدعوني
ابصرت طيوراً تبني اعشاشاً
في لفتي
وتزقني..

لا ماء على الجدران، شرير
حروفي

أعصمتنا الاسماء ترددها
والاشياء تحولها؟
كيف اقول دعنا الأرض اليها
وانطقاً الوقت؟

او هي مزحة اسلافي،
مدهوشاً كليات وبري، ذاك
الحالم في ثلمات السقف
افاجئ ظلي يتقدم نحوي،
يمسكني من كتفي ويرفعني،
وأنا انظر
أوقفني وسعد العتمة
كانت اجساد رفاقي تنهض
ايضاً

كان لكل منهم ظل يمسكه
قالوا سنصاحب هذي
الاقدام الى وجهتها
وندل هواء الأرض علينا .
وكما لو أنني مغزل اصوات
رحت ادور،

كتب الشاعر الجميل عبد السلام بوحجر في مجلة عمان قصيدة جميلة تحت عنوان «اصدء» فأبیت ریح العشق والوفاء الا ان تحاورها.

من عيون العدى
وسحر الوصيفات حين تتأغي المدى
فكن يا وهائي لنا سنداً
مدى العمر نجن الندى
وصبّي عليّ رحيق الوفاء عليّ
يصبّ الوفاء سمير السّاء
ويرد البهاء
وورد الرجاء
لنمضي سوياً
ونقسم الوقت
والدرب والعطر والسحر والشعر
والنور والعشق والسؤدا
أراك وفيه عشقي
مداك مخيلتي
فمخيلتي تنتشي من قريب القريب
أراك مدى العمر أحلى صبية
هدمت لمبك دهرأ وفيه
تلاقي كما يشتهي طيفه أسعداً
حمامتي العاشقة
فؤادي وعشقتك ها انطلقا
يعزّهان قصيداً لعشق الجمال
وفي صبوة الألف والصبوة اتعدا:
يوقل لها عشقي المجتبى
فتحت لك من مساحات قلبي مدى

أرغدا

أتاذن لي طبييتي أن أكون لها
وردها المشتى في سمير الأعالي؟
تعانقه في الطريق فؤاداً يدأ
وتلبسه نغمة لفحة مهجة جسداً
وروحاً كرع يدانق برهأ
وما رددا
من صهيل
وما غردا

كي تراود في شمعن بهجتها أسعداً
تراه فتى عاشقاً أبداً
كثير الوفاء كعشق اذا ما بدا
يقول لها: عشقي المجتبى كن
صديقي
لتؤنس لي وحدتي الموحشة
أنرلي طريقي
فلا أستطيع المكوث ببيت الهوى
مفرداً
فكوني لسحر الندى منعشة
لأنني أخاف
أخاف على نبضتي أن تمس
أريد لأشواها أن تمس
أخاف على وردتي

أرى في سماء مخيلتي من قريب
وفاء
يطاردها العشق كي ترتقي سلماً
في البهاء
وتمضي على خطوها المتعدد
لكنها لا ترى في رحيق الوداد
سوى كتلة من صفاء
أراها ترى منفذاً



من هديل

يجول بعشقين هاما منى سرمد
كان الهيام اجتباها لها مهجة

ترتدى

كان الهيام اجتباها له زهرة

تفتدى

تقول له يسكن العشق والبحر في

نبضتي

هإن ارتوي من مناتهما وبهاتهما

نحلق معاً في سماء القريض

نطوف بجنة حقل اريض

الى ذروة البرق والرعد

حيث الصلّاح

يمازجُه من حُبور الوفاء

إذا عانقت وردة زهرة

ينتشي العرف من سحر هذا

الصداح

ومن لشغة بيديك أنال المنى في

المساء

فتهمي اللحن من النبض يسري

الوفاء

لمطر الصباح

خذياني الى دوحة المطر سارية

فوق موج الأعالي

ففي نبضتيك

رايت سفينتي رأيت شراعي

رايت مالي

أرى في وجيبي وفاء

أراها ترى في مرايا حقيقتها

اسعدا

حبيبي انتشلتك من بوح قلبك

في لحظة واحدة

حبيبي سجنك في بحر عيني

خوهاً على نبضاتك من شهقة

شاردة

حبيبي تحدت عقلي وأهلي

وآثرت عشقي الى الصبوة

الرائدة

وفاء

أرى في هؤادي

وفاء

تكلّم في

سحرها اسعدا

حبيبي الذي قد

منحته أمواج

سانيتي مورداً

وفصلت عشقي

على قدره

نبضة

شهقة

موجة

تفتدى

أترك سهم

الهوى بين اجنحتي

مغمداً

وعشقي يفوح

وقلبي ينوح

يلحقني من وراء هوانا

صدى رائع رائع في المدى؟

يلمني العشق أن اصطفيك وفاء

كما تشر الوردة الملكية أشواقها

في الصباح

فتهمي الصّداح

شها طيرك الناهل العشق في

النتدى

يناديك نعيان اليقين في سورة من

صفاء

يلمني العشق أن أتلّمس من

شهقة الوجد والحلم

ما قد يناغي الرجاء

سأذكر أن المشيقة حين تبوح

بسحر الهوى

كشلال نور وورد وماء

على نبضتي شاعر غارق في

الوفاء

تصبه دائماً أبداً

وفاء

على عرش أبهرها عاشقاً أوحداً

أيا سحر كل السناء

عشقتك لكن عشقتك جرّاني أن

أبوح

وصيرني كوكباً شاعراً إذ يلوح

وصيرني مزهراً صادحاً أبداً

أما كان أولى بعشقتك أن يتقدم قرناً

لأعلن عشقي

من قبل أن تغمريني به

مثل واردة من وفي الوفاء

وفاء

ليصدع مني الوجيب

ينادي الحبيب

أكون على زمني الأسعدا؟

لك الآن أن تذكرني

لم يكن ممكناً أن أحب سواك

وأن أتدبر من سحر غير يدك

ولا أتفمس من عشق غيرك

لا لم يكن ممكناً أبداً

ولكن صوتك حول كل حروف

اعترافي

على شفتي كلما يتصادى

مع العشق والبحر والورد

مبتهجاً سرمداً



إلى أين يمضي المغني؟
خطاه تقول: " الطريق إلى حزنها ممكن "
والنداء الأخير على الراحلين
يحث أغانيه نحو الدروب
التي علقت على كم أشواقها
يقول المغني:
" سأترك جمرًا ، لعل الذين يهرون بعدي
يضيئون أقدامهم من بعيد
فأسهر أيضاً
وأذكرني مروت
خطاه تقول:
" الطريق إلى وجدهم سالك "
ليس بعدُ " همسنا ليسمعنا
غير أن المغني تناوم شيئاً
وأغقت خطاه
إلى أن حسبنا الفناء تبدد فينا
فرحنا نهيل سلام اليتامى علينا
أجل ...
واقترضنا سماءً جديدة
لننسى ، ولنسمع
قالت يدها: " ينام ليحلم "
قالت خطاه: " تناوم بعض الطريق ليهرب منا "
وليس تينبت فينا قصيدة .
إلى أين يمضي المغني؟
الصفار على مقعد الدرس ضجوا
ومروا على دفتر الدرجات القليلة
كان الطريقُ يسمعُ

والدرجات تقل
كذا والفناء تناوم بين رفوف الضباب
حسبنا المغني تئاءب
قال الصفار: " ينام ليحلم "
قلنا:
" تئاءب بعض الضباب ليهرب منا "
الكبار على مقعد الحلم
قد أوكوا بعض غيبته
راحة من عناء المسير
والتلاميذ من خوفهم سمعوا للطريق

وكان يطول بهم وينفضهم كالغبار

ويسألهم: " أين حلم المغني؟

اذهبوا ... و اشرحوا خوفكم للنداء الأخير .

فيكون

ثم يخطون قوساً جميل الخضاب

لعل المغني يفيق

ويسهر

كان الطريق تطاول أيضاً

وكانوا ينامون في دفتر الدرجات القليلة

آه ... وكنا لبثنا لنسأل كهفاً جديداً

عن الوقت

نسأل قوساً جميل الخضاب:

" متى سوف تعدو الأغاني ، وتوقدنا أنجماً لا تنام " .

نحفظُ بعض المتون

نعيد إلى دفتر الدرجات القليلة فوضى النصوص

لعل تلامذة أو جنوناً

فلاسفة أو غضاراً

وأرصفة أو غباراً ...

نهجلهم

مثل طيف بعيد التمني " .

الصبية هنت ..

ولكن جند الهواء تنادوا إلى هدنة

كي يطيلوا الطريق

وكنا التفتنا

لنسأل كهفاً عن الوقت

ونسأل جند الهواء عن الهدنة الحائرة .

♦♦♦

وكنا كبرنا

فلأدت بنا الذكرياتُ

وحطت على حزننا شجراً وطيوراً

وكان المغني يعود إلى النص ليلاً

فتنفض من السؤال

عن الكهف والوقت والأغنية .

وكان الطريق تلعب

صار غريباً

فلذا به .. لا لنسير

ولكن لنسأل: " أين المغني؟

وأين خطاه؟

التي ألجأتنا إلى فسحة الناي تشقى بها

فحننا قلب أحلامنا

على راحة الحزن والشعر والقافية.

♦♦♦

إلى أين يمضي المغني؟

الصبية

مدت إليه بحبل الغناء الطويل

فاجهش حيناً

وظن الطريق يعيد الصفار إلى مقعد الذاكرة

الصبية قالت: " سألنا عليهم غبار المراحل

...والعابرين

الطريق تناوم

قال المغني:

" جدوهم هناك ... صدى للأغاني الشقية

بعض احتمال

يلون حزن السماء التي ظللنا بخوف غريب "

وكان الغناء تبعثر

قلنا:

" نلّم الحكايات

يا بانة الطاف شرودي
هل أسأل فيك
هلام الزهر بأن يرحمني
سأسمى.. ذاك الومض الباذخ،
في العينين
وذاك البض الصاعق
في الشفتين..

سراي..
يا امرأة
خرجت من لرجس اعصابي
لن أنسى..
مهما الشرسون
روكهم بمرح حجارتهم..
كيف الفيم
تكاثف فينا
حيقاً

وستنويات..
وسنابل
لن أنسى
كم برقك،
ايقظ ما في الكلمات
من الشهوات..

وأهلكني
هل سلبك سيف المجهول،
على لفتي
كم ضاق

علي الشعر
فأدمنت طويلاً
خمرة ذاتك
وصفاتك
كم يخفي النور تحصنت
فكلمني
ما لا أعلم

في المكوث..
أو الجبروت
فلذت بخوفي
أوغل فيك وأبكي
يا سيدتي
سأدوّن في اللوح المتبقي
لغرابنا

اني اربح الريح
والعن من يجرح بعضي..
سأدوّن اني الآن حزين
لا حول سوى
ان الهت في المدن الأخرى
اغتيال غيابي.. وأضمد جرح الرعشات

الأولى
لا حول سوى
أن أوصد ارضي
وأقول وداعاً
لسلالة نبضي



هل فيه ظلال
ام أن رواياك موزعة
في قبة شعري؟
يا امرأة
في البرج الواحد بعد العشرة،
ها.. أنت تقرئين
الى بلد آخر،
لا يلحظني فيك سواي
وها أنت
من الغارب.. للغارب تمتدين،
فأترك في أرواح الضوء جنوني
اترك فيك بياض الضربوس
جلال المطلق،
والموسيقى المنراء لتليق قلبي
أترك سدرتنا
في النص المفقود
من الأسطورة
فلماذا تبتعدين إلى ما يمكث في المفقود..

ويحجيني؟
سأصلي
لسويداء العنبر
ولآل بتفسجنا
سأصلي
لقام الحضرة
في جسد الماس العالي

يا لؤلؤة صعدت من مائي
كم.. أغلقت
عليك حريقي
وسكنت سراق ما يتنزه
في اشراقك،
يا طرب التوبة لي..
كم في ميدان الوصلة،
اضمت برازخ ما يستوحش فيك
ويهواني..

هل لمحت استارك بالدهشة
حين فتحت عليك سمائي؟
ماذا في مكنون اسمك،
يا ثلج الأزل البكر،
وما سر العطفة
في هاء النقشة والعروة
ما سر النور الجامع
في ياء العرش
هل سر شهودك،
في لام اللطف
وسر غيابك
في الف الخلق،
وسر الغربة في عين وجودي؟
ماذا في سلطان اسمك يا هنية روعي؟
هل فيه عواصف،
أم افلاك تركز بفنائرها



في جوف نشيدي
هل فيه خيول غامضة،
تلتقاني بالرياحان
وتصهل بالشجر المذهل
في جسم وريدي؟

-١-

أيقظته زوجته هذا الصباح أو ذاك الصباح، لم يعد يذكر، لقد حدث الذي حدث:

فتح الرجل بعينه اللتين هدهما السهر، تناوب، تحرك، تحرك في فراشه، أحس أنه بدأ يخترق قشرة العالم البراني، تناوب مرة أخرى، وبمد ثوانٍ وجيزة فقط، استمر يخلق في دولا ب الملابس ببلادة أو يحلك عاتته أو ينصت باهتمام لطفله يمتص حلمة أمه، يهم أو لا يهم، الرجل دفع منه الغطاء، لقد دفع عنه الغطاء، وقف منتصباً على رجله السلوختين بالسفريات، تقدم نحو المرحاض صامتاً، كانت امرأته وحدها لترصد هيكله العظمي، و تستشعر قرحة معدته وأيامه...

اغتمس الرجل، نظر في المرأة، فحص وجهه الملتهج، هزه القرف، قال في نفسه لنفسه: (الله يفعل بوها حالة).

-٢-

مثلما يحدث كل صباح، اتخذ كرسياً في الركن الأيسر من المصهى، نظر ببلاهة للطلاوات، للكراسي، ثم ما لبث أن طاف بعينه بين صفحات الجرائد استعداداً لأزادها، أقبل النادل، وضع أمامه طبقاً، وهو يحتمي قهوته المرة، كان يقرأ عن أن العالم يتعفن من حوله، و حين عرف أن هذا العالم تفوح رائحته، دخل سوق رأسه ثم أهمل عليه.

لا ريب أن هذا الرجل قد انسل من جحره قبل ساعة، قطع أزقة فرعية وضيقاً أيضاً ليحشر نفسه في زاويته الضاغطة، الرجل تصبه السجائر الشفراء، تحتسيه القهوة، تقلبه الصفحات، تعاقب قنينته الكلمات المتقاطعة، وقد يحدث أن يتقدم إلى ذاكرته، يفتح مغاليل دهايلها ثم يتيه في فلولها..

-الرجل علق محفظته على كتفه الأيمن، قبل زوجته، بأس أطفالاً ثم انحنف إلى الخارج كالكرة المطاطية وشي كالغلف في دماغه، الرجل الآن يحل بوجهه على التدريب الدرب صامت ويارد، كل شيء في التدريب صامت ويارد، وهو يمشي كما يمشي دائماً، وقف غير بعيد من متبته بيتته، أخرج لافافة من جيب قميصه، أشعلها، عب منها أنفاساً طويلة، نفث دخانها الذي كادت خيوطة تخفي ملامحه، شخص يصبر نحو الإسفلت، شعر في داخله بحثين جارفين يقتصر عليه الأوبة إلى البيت ليحضر أطفاله ويضم فيهم راحة امتداد، لا شك أن الرجل تخلى عن الفكرة، لقد أحكم محفظته الجلدية على كتفه، و مشى كما يمشي دائماً ناقلًا خطواته كالسنجاب يدوس الأرزاق وسفاسل المياه، حتى أنه يستطیع أن يتصرف على قنيناته وأغصان سجارته، الرجل خطر ببالة أن الأيام تتضاحك منه ولا تتورع عن إصدار صمكات مجلبة.

-٣-

الرجل بلغ الشارع الذي على جانبه أغلب المقاهي، الرجل أب ثلاثة أطفال، والرجل ابتعد عن السوق القديم خطوات ثم توقف، مسح الحطة بيمينين مكدودتين، وفي سرحة من



سرجات الذهن، تخيل نفسه ماركة بشرية مسجلة تتقاذفها الأيام في صناديق مثقوبة، بهم أو لا بهم، تقسم الرجل كجندي مخدول صوب قاطع التذاكر، اخذ تذكرة، راح يذرع الحطة جيئة وذهاباً، فما يكاد يقترب من الطوار حتى ينصرف عنه. الرجل الآن اقتصد الطوار ظلت ملامحه متجمعة، حاول البكاء وكان راضياً في التراضي معه، فبر أنه فشل وكان

يدخن اللافافة الرابعة أو الخامسة... والله أعلم.

توقفت الحافلة وفرمته الرجل وثب إلى الداخل، علق محفظته البنية مع أمتعة المسافرين، والرجل تكور على مقعد متآكل جوار امرأة تفوح منها رائحة عطور الجنة.

ما زالت الحافلة تتماكب المسافات الطوال يسير مستقيم و... ملئ، وما زال الرجل يحقن من زجاج النافذة صوب الأشجار وأحواض النماص، صمد بيمصره وراء البيوت المتناثرة في السفوح أو على الهضاب، رأى الأفق والسما. وأسرها في نفسه...

-٤-

الحافلة توقفت وفرمته مرة أخرى ثم بصقت الرجل، سار بخطى وليدة، صرح إلى اليسار نحو مقهى منتصب بزاوية الشارع، رمى بجسته على أول كرسي يصادفه، وضع محفظته بين رجله، جاء النادل، طلب قهوة سوداء، أشعل لافافة وكان يطوق الشارع بعينه دون تركيز، انتهى إلى مسعمه جرس الثامنة إلا ربع، استوى واقفاً، انزلق من المقهى ومضى صوب المدرسة بخطوات خاطفة كأنها يطأ شظايا من نار حامية.

(الرجل عثر على نفسه فجأة في قاعة الدرس المقشرة الجدران، والرجل الآن... يلوك نفس الكلام... يتعمد... يتخلص... ويلوح بيديه كاهنته حاشيتان.

١- حديق الرجل في ملامح زوجته ملياً، ببت لعينه تحترق من الداخل، طوقها بذراعيه فانصبمت منها رائحة لذيذة كطعام الأمهات.

٢- من... إلى...

الموضوع: استفسار

الرجوع: مرارلة الصيد...

تحت رقم...

لا سلام ولا هم يحززون...

وقبل، لقد بلغني أنك تخلصت من العمل يوم... و يعتبر غيابك غير قانوني نظراً لعدم إدراكك بحجة مقبولة، لذا، أطلب موافاتي بما يبر ذلك، وفي حالة عدم توصلي بالجواب في ظرف أقصاه... فإني سأعمل على خصم الفترة المشار إليها من خبز أطفالك البمد عنهم... والسلام.

مسرحية "لسبب أو لغير سبب" للفرنسي جاك لاسال

سفر وترحال في أعمال ناتالي ساروت

قدم المخرج والمدير السابق لمسرح "لاكولين" الفرنسي في باريس مسرحية "لسبب أو لغير سبب" للكاتبة الفرنسية ناتالي ساروت. وهنا قراءة للمسرحية وللأسلوب الذي اتبعه المخرج لاسال في معالجة عمل ناتالي ساروت.

٧ هو جاك الحكاية

تحدثت القصة عن

صديق يأتي لزيارة

صديقه بعد انقطاع

طويل ومنمسي

الشخصيات بالواحد

والثاني، لأن النص لم

يمنحهم أسماء تذكر.

إذن الواحد يأتي لزيارة

الثاني من أجل أن

يسأل عن السبب الذي

جعله يتعد ويتحاشى

لقاته. وهنا يضطر

الصديقان للرجوع إلى

الوراء قليلاً من أجل

تذكر ما حدث من خلال أصغر التفاصيل التي مرت بهما وباعدت

بينهما. إن أبطال المسرحية مثلاً يطالعان بها النص، هذه المرة لا تمثل

طبقة اجتماعية معينة وليس هما زوج أو زوجة وإنما فريدين أعزليين

قرر أن يتقابل وأن يعطيا نفسيهما فرصة أخيرة للحديث. في هذه

الفرصة ربما ستعود المياه إلى مجاريها وتأخذ العلاقة شكلاً آخر من

التواصل. إذن، فالمسرحية تتأرجح ما بين (اللا) و (النعم)، تتأرجح ما

بين السبب والمسبب أو بالآخرى ما بين (السبب) و (اللا) سبب. إن

المسرحية كمتن أدبي وتقديم عرضي بمثابة بحث عن وفي بقايا

صدائقة طويلة، وطالما المسألة محصورة في هذه المسرحية، بين

صديقين حميمين، يبدو من الصعب التدخل فيما بينهما لا سيما أن

اشكاليتهما معقدة والسبب فيها هو اللفظ، اللغة التعبيرية والابعاد

النفسية التي تظهر على فضاء العلاقة في حالة وظرف جد خاص،

إذن هي اشكالية تكاد أن تكون غير مرئية بالنسبة للغير، لأنها تقطن

شأيا ومنعطفات جوانب الحوار غير المرئي الذي دار بين الصديقين

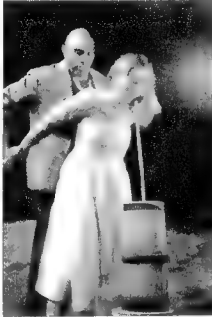
المتخاصمين. واعتقد أن تدخل شخص خارجي أو خارجاني في مثل

هذه الحالة يصبح مضحكا ومثيرا للسخرية لأنه سوف لن ولم يفهم

من الخلاف شيء. وهذا ما حدث على وجه التحديد في المسرحية،

عندما يتدخل الجيران لحل المشكلة فيما بينهما فلم يجدوا ما يمكن

قوله لأنهم لم يفهموا لا المشكلة ولا تصرف الصديقين اللذان قال



تعتمد كتابات ساروت المسرحية في أغلب الأحيان على الأفعال الكلامية الموجودة في الخطاب المسرحي الذي من شأنه أن يصنع الحدث المسرحي وليس العكس مثلاً تطلعون به النصوم المسرحية ذات البناء الكلاسيكي، فبالإضافة إلى المعاني والدلالات التي يتضمنها الحوار المسرحي هناك أفعال كلامية تكاد أن تكون غير مرئية توجد في قلب التركيبات اللغوية المتداولة. ومن هذه التركيبات اللغوية تشكل أحداث مسرحية "لسبب أو لغير سبب"، التي تستطلق بشكل أو بآخر موضوع سوء التفاهم الذي يحدث بين أكثر الأصدقاء محبة وتقارباً. ومثلما للخطاب مشهديته كما يقول ميشيل إسكاروف فإن "مسرحية لسبب أو لغير سبب" خطابيتها الشهدية التي ستحاول أن تلقي الضوء عليها، إذ يتشكل فيها الكلام أو بالآخرى يُصنع أمام المتفرج لحظة التقديم مثلاً لو أنه لم يكتب من قبل ولن يضع للخطب والتصحيح، ويكشف هذا الحوار / الكلام الذي هو درامي عن شخصيات المسرحية وصراعاتها الاجتماعية التي تتأسس من خلال الفعل المنطوق الذي يولد بنوع من الرقة أو بنوع من التفسر وفقاً للحالة والظرف، إن الحوار في هذه المسرحية ما أن يولد حتى يتلاشى مبتعداً، هائجاً، متدفقاً، منتشرًا، خالفاً لنفسه رفناً درب ومخلوقات على شاكلته، مرة بعاملاها معاملة عنيفة وثانية يداعيها وثالثة بعضهم ورابعة يتركمهم في حال سبيلهم ويذهب في طريقه. أنه يصنع الحدث لكي يفتقد فيه، لكي يتكاثر من خلاله لم يستغرق فيه، إن هذا الكلام المنطوق أو الفعل المسموع في هذا النوع من المسرحيات يجب أن توليه اهتماماً بالغا، يجب أن نصفي إليه جيداً، لأنه في حقيقة الأمر، خارج من أعماق أعماقنا، فهو يشبهنا، ليس بغير علينا، أنه يضللنا، يضللك حد البكاء، حد انقطاع النفس، حد الألم. أنه يتعذب صابراً منتظراً ذلك اليوم الذي يقدر فيه على البوح بكل ما يضييق به الصدر من أسرار، من بهرجة وضخ. عندئذ سوف يدوي صوته بلا انتهاء، مثل قرعقة اهكارنا الداخلية التي تدوي لأدنى اهتزاز هوائي أو سفلي، وسوف تستدير هذه الأفكار وستطير ومستفتح على أعماقنا السحيقة مثل نباتات لحمه تقاچ الضوء خلسة عن لونها. ولكن لكل مسرحية موضوعا يكشف عن لونها وشكلها الدرامي أو الكوميدي مثلاً لكل مسرحية موضوع يحكي قصة.

استحوذوا على كل شيء وانتقوا فيما بينهم على تقطيع هذا البعث أو ذاك بكمية لا بأس بها من الأفكار المعقولة وغير المعقولة. لهذا حاولت أن أغلق ذاتي قدر ما أستطيع وأن اعتمد على نفسي عبر تحمس طرق ومتاهات تجلبيتي الكتابية مرغممة نفسي على الاخلاص كل الاخلاص في مشروعي هذا، غير مبالية بالحجج والبراهين التي غالبا ما يقع تحت تأثيرها الكاتب، صدقوا واعتقدوا أن هذا الفعل ليس باليسير. بعض كتاب عصرنا الحالي عندما يتحدثون عن أعمالهم يذكرونني بمزحة طريفة لا بد من قصصها عليهم: (أستدعت إحدى النساء المتزوجات طبيبا من أجل فحص زوجها المريض المسجى



أحدهم للآخر ذات يوم معلقا على موضوع شخصي قصصه عليه للاستشارة: (هذا جيد هذا)

ويرد عليه الآخر: (كلا لم تقل ما قلت بهذه الطريقة) لأن ما بين (هذا جيد) و(هذا) كان هنالك مدة زمنية ثم أن نبرتك في النطق كانت خاصة، فأنت لم تقل (جيد) دفعة واحدة أو كما يجب وإنما قلت هذا جي ي ي يد ثم توقفت كثيرا قبل أن تقول (هذا جيد).

بالتأكيد، إن هذه المعادلة اللغوية أو بالأحرى اللفظية لا يمكن أن يعلمها شخص غريب، ولهذا السبب، تبدو المسرحية كما لو أنها عالم مغلق خاص بأمسحابه، وتضيق وتضيق حلقة اتساعه كلما حاول غريب

التقرب منه. إنه يشبه إلى حد كبير حلبة مصارعة لا يمكن الخروج منها ما لم تقتل الآخر، الصديق، الخصم. ولكن لو تماثلنا بنوع من الحذر من هي هذه الشخصيات (الواحد والثاني) في حقيقة الأمر فمن تكون؟ والجواب هو: انهما قبل أن تبدأ المسرحية وقبل التلطف في الجملة التي فجرت كل الديناميات التي كانت موقوتة بين الصديقين: هما صديقان حميميان من طينة واحدة لم يفترقا منذ

هذا غير صحيح أنا لست بمبت أنا لازلت حيا أرزق". عندما رأت الزوجة زوجها بهذا المنظر، هجمت عليه وواقفته عند حده قائلة: "الزم الصمت من فضلك، فأنت لا تفهم ولا تعرف نفسك أكثر من الطبيب". أن ما تريد أن تقولته ناتالي ساروت من وراء هذه المزحة الأليمة أن بطل هذه الحكاية وهو المريض مثلما رأينا يبدو أكثر شجاعة وبسالة من بعض الكتاب الذين لم يجروا على قول كل ما يعمل في أنفسهم بشكل حر ومخلص بشأن مؤلفاتهم... انهم يخافون أن يمتلكهم أحد مثلما فعلت الزوجة مع زوجها بحجة أن الدكتور يعرف أكثر وأحسن منه. مثله في ذلك مثل النقاد والفلاسفة الذين يدعون معرفة النص الأدبي أكثر من كاتب النص نفسه، ومنتقد ناتالي ساروت أن الذي يشعر بأنه ينتمي إلى فئة هؤلاء الذين يمتدحون أن الطبيب، الفلاسفة، النقاد المسرحيين، يمرضون بحالهم أكثر مما يمرضون أنفسهم ليسوا بمؤلفين أو مسرحيين حقيقيين... مثلما هنالك كتاب ومسرحيون تركوا أنفسهم عرضة للوهم بحجة أنهم لا يمرضون ماذا يكتبون على وجه التحديد. لذلك يفضلون أن يرضعوا إلى فريق الكتاب والمسرحيين الذين يخضعون لتعليمات وقرارات الأطباء.

نفسهم مما سبق أن اللغة بالنسبة لناتالي ساروت، نقطة انطلاق اجبارية وفريدة، ففيها ومن خلالها تولد وتتكاثر جميع الأشياء في الكتابة مثلما لو أن العالم الذي نعيش والذي يعيشه المؤلف لا يتألف إلا من الكلمات ولا شيء آخر غيرها. فهي منذ بداياتها وكتابتها الأولى كانت تحس بشكل مضاعف بنوع من الأهرتز والارتجاج من ذلك الشيء الذي لا يحمل أسماء، ذلك الشيء الذي يتحول إلى لغة لكي يعبر عن نفسه بكيفيات عدة.. فهو في بعض الأحيان يكون

التقريب منه. إنه يشبه إلى حد كبير حلبة مصارعة لا يمكن الخروج منها ما لم تقتل الآخر، الصديق، الخصم. ولكن لو تماثلنا بنوع من الحذر من هي هذه الشخصيات (الواحد والثاني) في حقيقة الأمر فمن تكون؟ والجواب هو: انهما قبل أن تبدأ المسرحية وقبل التلطف في الجملة التي فجرت كل الديناميات التي كانت موقوتة بين الصديقين: هما صديقان حميميان من طينة واحدة لم يفترقا منذ



الصفير.

ناتالي ساروت وأسرار الخلق والأبدان

تقول ناتالي ساروت في أعمالها الكاملة: عندما بدأت في تأليف كتابي "الكواكب السيارة" كنت أفكر بالطريقة التي بواسطتها يمكنني أن أكتشف فيها النطاء عن الجهود الإبداعية التي يبذلها الكاتب أثناء الكتابة، وذلك من خلال تناولها من منابها، أي حيثما تولد الرغبات الأولى التي تدفع هذا الكتاب أو ذاك على الكتابة والتأليف من حيثما توجد الحواجز المؤدية إلى الإبداع. لقد أردت أن اتبع مسالكهم، مسيرتهم، طرائقهم في التعبير من خلال الكتابة نفسها وليس من خلال الكتابة شيء آخر. لكن فلاسفة ومنظري وقتنا الحاضر



الرواية والقصة القصيرة الذي يختلف فيهما الحوار، الصمت، الخطاب الانشائي المرسل أو المتقطع الذي لا وجود للقصة إلا عبر الحدث الكلامي الذي يدور في المسرحية ما بين "الواحد" و"الثاني" بين ما ينجز الآن/هنا وأمامنا وما بين تجليات الخطاب والحدث، ومن خلال اليد التداولي

للخطاب الذي أسسته ساروت على الأفعال الكلامية المتشكلة عبر الآن/هنا وعبر ما حدث في الماضي، وعبر ما سيحدث في المستقبل.

وقف مع المخرج والخراج

يقول جاك لاسال، إن ناتالي ساروت بالنسبة لي بمثابة لقاء أو بالأحرى لقاءات عديدة جوهرية تشكلت منها ومن خلالها

حياتي الفنية. ومن الملاحظ على طريقة لاسال "الإخراجية في هذا العمل على الأقل، انه يبحث بنفس الكيفية التي تبحث بها ساروت في مؤلفاتها. يبحث عن الاحاسيس الحقيقية، يبحث عن المنابع الأصلية التي تدفع أو تحفز المبدع على الابداع، فهو على سبيل المثال، يولي اهتماما خاصا في هذا المعرض بلحظات النزاع، بامكاننا ملاحظة ذلك ببساطة من الطريقة التي قاد بها الممثل، من

الكيفية التي كان يتشبث بها كل انشيتب بهذه اللحظات كما لو ان ليس هنالك شيئا اخر يهيمه غيرها. فالحلظات الصراعية بالنسبة لـ "جاك لاسال" كادت أن تمثل كل الإخراج. فلقن قدمها على المسرح بشكل خاص ومميز بحيث كانت مرتبة وواضحة لدرجة أن صارت هي قلب الحدث وسر ديمومته المسرحية، مثلا، عندما كانت تتمرد ينهار كل شيء أو يتعطل، وعندما كان يبدأ

مباشرا عبر الكلمات وهي أحيانا أخرى عبر الكلام المنطوق بواسطة التبروت وفي أغلب الأحيان من خلال الصور، الإيقاعات، من خلال أنواع الاشارات، انه مثل الأضواء الصامتة التي تترك تلميحاتها على أكبر وأضخم المجالات بنوع من اليجاز... وهنا يمكن نبغ الحياة، أن صبح التعبير. ولكن ماذا سيحدث لو أن الكاتب أو المؤلف قد تواصله مع هذا التبع: اللغة؟ وهذا في اعتقادنا يمكن أن يحدث في أية لحظة، ما الذي سيحدث بالضبط؟ إن الذي سيقع، حسبما تقول ساروت: أن اللغة ستبتعد عن منابها أو على الأقل ستحاول الابتعاد مثلما ستحاول أن تفرغ نفسها أو تتلجها، ولهذا يجب أن نكون حذرين في تعاملنا معها قدر ما يمكن، لأن الخطر كل الخطر يكمن في كيفية اتصالنا معها، ثم إذا فقدنا علاقتنا السليمة بها أو فقدت هي علاقتها بنا فسوف يقع الهجر، أي سوف نهجرنا وتذهب بعيدا لتطبع الاعراف والتقاليد القديمة للجسمال أو انها سوف تأخذ راحتها في أن تكون لطيفة وديمة ودلوعة من أجل أن تمثل دور الأهم والأحسن. وفي مثل هذه الحالة سنعرض انفسنا للتلهكة. ولكن إذا حدث ما يمكن أن يحدث وابتعدت اللغة عنا بعيدا، علينا أولا وأخيرا أن نقوم بتعطيل كل شيء والعودة إلى المنابع الأصلية التي بدأنا منها بكل تواضع، أي أن نمود إلى حيثما توجد

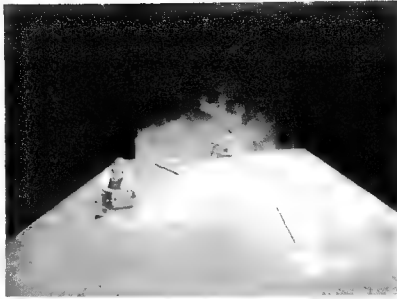
الاحاسيس الأولى التي تمثلنا عن حق وحقيقة.

نلاحظ من خلال تصويحات ساروت، أنها معنية دائما وابدأ، في بحث مستمر عن حركات وتيارات واحاسيس خارجة عن القانون. فهي



تبحث عن عوالم أخرى غير عادية خالية من الدرامات التقليدية، عوالم واضحة مفتوحة على الآخر قدر ما يمكن، عوالم موحدة غير مطرزة، مزوقة. إن استخدام ساروت لكلمة دراما أو درامات يبدو لنا كدفع من العذل، لأن اعماقها مليئة بالأفعال الصغيرة والكبيرة التي تتعقد وتتفكك وفقا لصراعات درامية خاصة جدا. وهذا يعود بكل تأكيد إلى كونها جاءت إلى المسرح من عوالم

عصفها وتدخل إلى قلبها الطمأنينة ترمم كل شيء لكي تغريه أو تطلعه من جديد في أقرب ثورة لها. إن الصراع في هذا المرض لعب دور الوسيط والمحفز الذي من خلاله استطاع المخرج أن يكشف عن تشقق وتصدع واجهة العلاقة الانسانية المصقولة صقلا تاما في نظر الآخرين.



نحو الاحساس الهائج مثل موج البحر، نحو ما هو اجمالي، نحو هذا الالاسمى وتقصيد الاحساس النقي- الذي يعترض الكلمات بقوة والذي يستغني بها مع ذلك لأنه لا يمكن أن يوجد من غيرها.

إن لاسمال في عرضه هذا وفي بحثه المسرحي الذي يعتمد ويتوسع منذ كان طالبا في الكونسرفتوار

المسرحي حتى هذه اللحظة يبحث عن هذه الطرائق والمسبل العنيدة التي تتجه دوما وأبدا نحو تلك المجاهيل والاقاصي المبهمة الغامضة، يبحث عن كل ما هو غير مؤكد وصامت، يبحث فيها عن الكلمات التي لم تستعمل بعد والطرق التي لم تسلك بعد في اساليب العرض والتقديم وقياة الممثل، فهو يقول: "إن اكتشافا لاعمال ساروت المسرحية المتأخر لم يكن بالنسبة لي ولادة ثانية فحسب وإنما كانت بمثابة تأكيد على ولادة إنسان آخر في داخلي اخذ على عاتقه مسؤولية البحث والتقيب. وهذا لوجده كاف لأن يعطيني نوعا من الشرعية في البحث ونوعا من الثقة بالاستمرار في شق الطريق".

كلمة موجزة في شأن المرض

إن عرض المخرج جاك لاسمال، عبارة عن سفر وترحال في عوالم ساروت المسرحية. بحث خال من المزاغم حاول من خلاله أن يلم بالنص المقدم وما بعد النص وما قبله بشكل عادل، من غير خداع أو خيانة ودون ضياع في مسائل مفقدة. فهو قد درس النص المكتوب وقاربه مع التشكل المسرحي للحكاية التي عني بها الإخراج عبر تحديد الصيغة المسرحية لسرد الحدث. إن هذا الجهد البين والمشروع ينبوع من الاخلاص لا ينم إلا عن عبقرية إخراجية فريدة، عبقرية تعرف كيف توازن ما بين ما هو مسرحي حياتي وما هو مسرحي متخيل يقوم بصناعته المتفجع لحظة التقديم، لحظة النزاع المسرحي القائم والذي بموجبه يتم البعد التأثيري للعرض. إن المخرج حاول في عرضه أن يشيد عملا مسرحيا انطلاقا من العلاقة الوطيدة ما بين الشكل والمضمون، انطلاقا من العلاقة ما بين رؤيته للعالم والشكل الفني له. فهو قد عني بالشكل المسرحي الذي يلجأ إلى بعض تقنيات التفریب والتعليق من أجل عقد مقارنة اجتماعية يقصد من وراءها المساهمة في تغييره.

وهذا بعد ذاته يمكن أن يكون تراجيديا لولا الدعاية التي كانت تظهر وتغيب من حين لآخر على سطح الأحداث. ولكن هنالك سؤالان معيرا يمكن طرحه بكل هدوء وتأمل؛ ما هو الدور الذي تلعبه الدعاية في مؤلفات ساروت المسرحية؟ والجواب هو: أنها تمارس سلطة اعتراضية، تخريبية. فالمرض كان تراجيكيوميك، إن صح القول، أي أنه جمع التراجيديا بالكوميديا بكيفية شاعرية حياتية لم تجعلنا نحن كمخرجين أن نشعر ولو للحظة باختلاف وانفصال هذين اللونين من المسرحية. إن الدعاية في عرض "لاسمال" صارت تمارس دورها الأزعاجي والاضطرابي على التراجيديا في كل مرة تحاول فيه هذه الأخيرة أن تشكل نفسها أو تكونها. لقد منعتها من أن تكون كما هي بل قامت وسمرت حركتها في الموضع نفسه الذي كانت تتوي الانطلاق منه. وفي اعتقادنا، هذا ما كان مطلوبا من الإخراج. إن العوالم التي خلقتها ساروت وعملت على تشييدها لا تجرأ على الأخذ بالتراجيديا كما هي مثملا لا تجرأ أن تسقط في أحضان الكوميديا المحضة، لأن هذه العوالم التي نحن بصدد الحديث عنها عوالم غير مستمرة مترددة، ملتبسة، مرتجفة، أي غير قادرة على اكمال طريقها لوحدها، وفي نسبة مثل ظهور الحقيقة واختفائها تماما.

تقول ساروت في نص قرأته ذات يوم في مؤتمر ثقافي حول الرواية الجديدة: "أذهب إلى موضع آخر، أذهب إلى أين؟" أذهب إلى تلك البقاع والمناطق النائية التي لا يستطيع الوصول إليها أحد. أذهب إلى تلك البقاع الصامتة المظلمة والمبهمة، هناك حيث الكلمات التي لم تستعمل بعد، أذهب نحو تلك الكلمات التي لم تمارس عليها اللفة بعد افعال التجفيف والتجحر. أذهب نحو الذي لا زال يتحرك، نحو ما هو افتراضي،

"وحده المطلق حقيقي، والحقيقي مطلق"

عزيز حدادي - المغرب

السنين، نسيان غائبة هذا الأخير. يمكن القول أن فكر هايدغر يتجه نحو هذا التجاوز باعتباره لعبة فائقة تستهدف تدمير هذا العشق المتبادل. يصرح هايدغر بأن هيجل يمثل أعلى قمم الميتافيزيقا، باعتباره فيلسوفا اختار الإقامة الدائمة في عتبات علم ما بعد الطبيعة. والملاحظ أن هناك تشابها بين فكر هايدغر وهيجل، وهذا لا يمنع من وجود اختلاف فيما بينهما في نفس الوقت، لأنه إذا كان هيجل في كتابه فينومينولوجيا الروح قد رفع من مقام التناقض بين الوجود والزمن، فإن هايدغر نفسه يقوم بنفس العملية.

لقد عرفت الميتافيزيقا ازدهارها مع هيجل، واستطاعت بذلك أن ترقى إلى أعلى قممها، حيث أن روح الفيلسوف أصبحت تمتد في جسمها، ولذلك يمكن القول أن هيجل يجسد الفيلسوف بالعلمي القوي للكلمة، لكن هذا النجاح سيحرف تراجمها مع نيتشه الذي أعلن عن موت الميتافيزيقا وسخر كل فلسفته من أجل الإعلان عن غروب الأنسان من خلال هدم رموز الميتافيزيقا. وهيجل واحد منهم، ذلك أن الهدم يعتبر لحظة أساسية في كل بناء جديد.

لعل هايدغر سيتأثر بفلسفة نيتشه، على الرغم من أنه لم يعلن الحرب على هيجل كما فعل نيتشه، بل قام بتفسير فلسفته في أفق الإعلان عن موت الفلسفة وقيام الفكر باعتباره أداة تسمى إلى الابتعاد عن النسيان والإنصات إلى الوجود كما كانت عليه الحال عند فلاسفة ما قبل سقراط، خاصة طاليس وهيراقليطس وبارمينيدس، لأن استلزام طريقة هؤلاء في التساؤل عن الوجود والحقيقة قد ساعده على تفكيك الدخول إلى علم ظهور العقل، حيث قام بتقسيمه إلى فقرات يتم من خلالها إبراز الطريقة التي سلكها صاحبها في بناء هرمه الميتافيزيقي الذي التحمت فيه الروح بالتاريخ.

لم يفهم فكر هيجل في السابق بعمق كبير كما فهمه هايدغر، إذ أن قرأته لهذا

أن يحقق نهايته مع نيتشه الذي استطاع أن يقوم بهدم مملكة الميتافيزيقا. لأن الميتافيزيقا الغربية هي عبارة عن تاريخ لوجود ظل يكشف قناعه في هفترات معينة من تاريخه.

كانت مسالك هايدغر عبارة عن عودة إلى الوراء، إذ حاول أن يتصل إلى اكتشافات الميتافيزيقا في سفرها، وهذا بالذات ما يشكل أصلها وليس أصلها. مما يساعد الفيلسوف على استيعاب ذلك الاختلاف الحاصل بين الوجود والوجود، لأن التفكير في هذا الاختلاف ظل غائبا عن تاريخ الفلسفة الذي كان يختبئ في غموض الأنطولوجيا التي حققت أعلى مراتب التماهي بين الدين والفلسفة، حيث تجاوزت الميتافيزيقا في تحصيلها للوجود بواسطة الموجود. ربما يكون هذا التجاوز، أي تجاوز الميتافيزيقا الذي أرغم الفيلسوف على نسيان ذلك الاختلاف العاشق بين الوجود والموجود. بما هو موجود، هو الموضوع الحقيقي الذي استقطب فكر هايدغر، وسامه في اقتراحه من مسعر لفة المطلق، هكذا استطاع أن يؤسس الوجود على الزمن مع إبعادها عن ضيافة الميتافيزيقا من أجل أن يتدوَّقا مفارقات الحرية في صفاها الروحي.

أما هايدغر فإنه يسمي في كتابه "الدخول إلى الميتافيزيقا" إلى إبراز حدود الميتافيزيقا، إذ ليس بإمكانها التفكير في الوجود: "إلى درجة أنها لا تستعرض إلا الموجود بما هو موجود، لأن الميتافيزيقا لا يمكنها التفكير في الوجود في ذاته. ولذلك فإن الفلاسفة لا تتصل بما يؤسسها. إنها تغادره باستمرار وذلك تحت تأثير الميتافيزيقا، على الرغم من أنه لا يمكن أن ينفلت منها".

بإمكان الفكر أن يتجاوز الميتافيزيقا إذا ارتبط بشكل حميمي بالوجود وحاول أن يستدرجه إلى عشق صوفي يتحول فيه الفكر والوجود إلى مجرد دخان يصعد إلى سماء التأطيق، حيث يتمدم

كان هيجل أول فيلسوف فكر تاريخيا في الميتافيزيقا من خلال فتح حوار عميق مع فلاسفة ما بعد سقراط: طاليس، هيراقليطس، بارميند... ولذلك فإن فلسفته هي بمثابة فلسفة للفلسفة، وميتافيزيقا للميتافيزيقا؛ هكذا نجد أنها تأتي دائما في العماء كـ"بومة سينرها" التي كانت تساعد الفيلسوف على الإقامة في عتبات الوجود، إذ تجده يكتب ويرجل، ويتدوَّق تجارب ميتافيزيقية خارقة للمادة، كأن يرى المطلق في لحظات التعلُّم بالوجود، وهجرته السريعة صبر شراسة العم.

حين طرح كانط سؤاله الشهير: ما الميتافيزيقا؟ فإنه استطاع بذلك إعادة طرح السؤال الأرسطي بصيغته الماكورة: كيف تكون الميتافيزيقا ممكنة؟ بل من: كيف يكون العلم ممكنا؟ مع ذلك، فإن كانط لم يقتحم مملكة الميتافيزيقا واكتشف غرائبها من أجل إضفاء مشروعية تاريخية عن سؤاله المتعلق بإمكانية فتح المجال أمام الميتافيزيقا لتحقق وجودها بالفعل وتغلَّت من قبضة الإمكان، بل ظل مسرَّطها بالشكل الظاهري للسؤال الأرسطي على عكس هيجل الذي يرى في تاريخ الفلسفة تطهيرا للفكر المطلق من خلال تجلياته في لحظات الانتشاء بكيونة الزمن، خاصة زمانه الذي انفلج مع مملكة الميتافيزيقا حيث يقيم الفلاسفة في هدوء مطلق يتأملون صمت الأشياء في صراخها مع عدمية الوجود، مترفين عن الضوضاء التي تهدد عالم الكون والفساد، ويمسرة هيجل، إن تاريخ الميتافيزيقا هو ذاته الميتافيزيقا حين تساعدها على تجليات العلم المطلق.

من المحتمل أن يكون هايدغر هو الفيلسوف الوحيد الذي تناول تاريخ الميتافيزيقا بطريقة غاية في الروعة، ولذلك حاول أن يتأمل بدايته وماهيتها انطلاقا من فلاسفة ما قبل سقراط، إلى

هل يمكن القول بأن الفلسفة اكتملت مع هيجل وبلغت أقصى حدودها حين التحمت فيها الميتافيزيقيا بالتاريخ

يستضيفنا هذا المقطع من علم ظهور العقل بفعل بقيمه الفيلسوف على شرف المطلق الذي يتحرر من قيوده ويضع نفسه رهن إشارة الفيلسوف، هكذا تبدأ حميمية اللقاء بين الفيلسوف والمطلق الذي يبرهن على أن الأفق أعنى بدون مسرفة ترتبط بموضوعها ارتباط العاشق بالمعشوق، لأن هذا التماهي مع الحقيقة غالبا ما يقود الفيلسوف إلى الخلاصة التالية: إن الخوف من الوقوع في الخطأ هو الخطأ نفسه. من العبث أن نبحث عن المطلق خارج ملكته، ولا سيقع لنا ما وقع لذلك الطائر الذي سقط في المصيدة ولم يعد بإمكانه إلا الاقتراب قليلا منا دون أن يطرا عليه أي تغيير. ولذلك سوف يسخر من هذه المكيدة خاصة وأنه لا يرغب في تحقيق وجوده الذاتي منذ الهذاية بالقرب منا. لعل هايدغر يسمى إلى كشف الحجاب عن المعنى النهائي لهذا التأويل، لأن المطلق بالنسبة إليه إرادة تسعى إلى التجلي فيكون لها ذلك. هذه الخلاصة تقودنا إلى القول أن المطلق وحده حقيقي، والحقيقي مطلق.

إن الفينومينولوجيا تصادف في آخر المطاف هذه الإرادة وعنف المطلق أيضا الذي يوجد هنا. في انتظار عودة الفلسفة إلى أصولها الأولى، أي التماهي بالفكر كما كانت عليه الحال عند فلاسفة ما بعد سقراط، أو بالأحرى هجرتها إلى تلك العوالم الممتدة، حيث الإنسان ينتظرها بشغف كبير ما دام أن وجودها مرهون ببقاء النوع الإنساني، فهي مهددة بالانقراض عندما يهتفي الفلاسفة.

هل يمكن القول أن الفلسفة قد

الدخل وإدماجه داخل مسار تاريخ الميتافيزيقيا يعلن عن عهد جديد في الفلسفة الغربية، يمكن تسميته بالمدخل إلى ما بعد الحداثة، حيث يتجاوز التراث والحداثة في أناقة باهرة تدهش القارئ، خلاصة وأن هايدغر يعلمنا كيف نستكشف ذلك الاختلاف الحاصل بين فينومينولوجيا الروح والوجود والزمن، الأمسر الذي يذهبنا إلى القول أن فينومينولوجيا هيجل عبارة عن صورة مقولية للأنتولوجيا عند هايدغر، فهل استطاع هايدغر أن يفصل بالفعل عن هذا النص الرائع لهيجل؟ وما دلالة هذا القلب الذي يدعو إليه الفيلسوف؟

لعل أهم مسوية تعترضنا في هذا الباب تكمن في مسامية تأملات هيجل والتفسير الذي يقدمه هايدغر حول هذه التأملات الميتافيزيقية، ولذلك فإن صاحب كتاب "الوجود والزمن" يذهب إلى القول أن الفينومينولوجيا، بوصفها جزءا من مملكة الميتافيزيقيا، تعيش حالة من النسيان كما يؤسساها، لما يحرصها على الظهور ويجعلها تتجاوز أخطاء الميتافيزيقيا. ومع ذلك، يمكن القول أن هيجل هو الممثل الحقيقي لتاريخ الميتافيزيقيا، معه نلمس جدية الفلسفة التي أصبحت تستثمر هذا التاريخ، انطلاقا من هجر الميتافيزيقيا، كما تركه هيراقليطس وبارمينيد واستمر مع التأويل الديكارتي للذات المطلقة، هذا التأويل الذي سيجد مكانته في الفينومينولوجيا.

هكذا ستظهر هذه الإحالة على ديكارت في علم ظهور العقل، حيث يقول هيجل: "إننا نصل الآن إلى فلسفة العصر الحديث، ونبدأ مع ديكارت، معه ندخل إلى فلسفة مستقلة، تعرف كيف تحقق استقلال العقل. وتسمى إلى التعريف بأن الوعي الذاتي هو لحظة هامة في تاريخ الحقيقة. هاهنا يمكن القول أننا أصبحنا نشعر بأننا نوجد في بيتنا. وتصبح حالنا تشبه حال ذلك البهائم الذي خاض صراعا مع البعير لمدة طويلة، وتاه بين أمواج الغثيفة، لكن بعد أن لمست قدماء الشاطئ هتف: "إنها اليابسة!" حينها تنصرف بأن الفكر هو جوهر العالم باعتباره نتاجا للوعي الذاتي".

اكتملت مع هيجل وبلغت أقصى حدودها حين التحمت فيها الميتافيزيقيا بالتاريخ؟ وهل يمكن اعتبار هايدغر آخر فيلسوف يعلن عن موت الميتافيزيقيا والمادة بما بعد الفلسفة؟

لقد تحولت الفلسفة المعاصرة من الاعتقاد في الآراء الميتافيزيقية والأفكار العلمية للأنوار، أي في الاعتقاد في الحداثة والعقل إلى ما بعد الحداثة واللاعقل، وبمسيرة أخرى انتقلت إلى الاعتقاد في حالة التحولات والاضطرابات التي طالت قواعد العلم والسياسة والحرية، وأصبحت تهتم بالجنون والمجال الاجتماعي والمجال العام، وعلاقة المجتمع المدني بالمجتمع السياسي والمجتمع العلمي، وبذلك أمست تتجول في الأزقة ملتصقة بالإنسان ومعاناته اليومية، باعتباره مركزا للكون من خلاله يمكن للمطلق أن يتوحد مع الوجود. هكذا انتهى العصر الذهبي للميتافيزيقيا التي ربطت نفسها بمشاكل خارج عن المجال الإنساني، بل أقل ما يقال عنها أنها ملتصقة في السماء. ولذلك غيرت وقت مجيئها فهدلا من المساء أصبحت تستيقظ باكرا لكي تقترب مما يوقظ دهشتها، ويحرصها على التأمل في المساء التي أبعدت الإنسان عن السعادة وحولته إلى مجرد كيان فارغ من الدلالة، أي أصبح صغيرا من الوجود يعيش حالة النسيان المطلق، نسيان ذاته ووجوده.

الهوامش:

١- Pam en 1950 dans les Holzwege, donné pour la première fois dans un séminaire en 1942-1943.

٢- Heidegger, Essais et conférences, Paris, Gallimard, 1958.

- هايدغر، الوجود والزمان، ت. فرنسية، ١٩٧٨.

٣- Introduction: "à la métaphysique" في آخر فقرته من: "يقول هايدغر: إن تمتلك علم السؤال معناه، أن تكون قادرا على الانتظار، أو لو اقتضى الحال الحياة كلها، أو مرحلة منها.

٤- Heidegger et la question Galilée, 1987

«البنات التي سرقت طول أخيها»



وعندما أصبح
أخوها الذي يكبرها
بمقام يستعد لتقديم
أوراقه للمدرسة
الثانوية، وأصرت أن
يلتقط المصور
صورة معه تساءلت
وأنا أؤمن للنظر في
الصورة: هل توجد
بنات أطول من
أخيها؟ ثم تمكس
الأم سؤالها: هل
يوجد ولد أقصر من
أختي؟ أما الجدة
فتصرخ: لا بد أنها
سرفت طول أخيها
وهو نائم.
تلك هي
الحكاية التي تتكرر
عبر أجيال
وأجيال... حكاية
الولد الذي يأتي إلى
الدنيا فقتر به عيون

سبع عشرة قصة قصيرة
تحمل عنوان «البنات التي سرقت
طول أخيها» تقدمها «صفاء
النخيل» التي قرأتها في أول
تجربة لها... صدرت عن دار
مهرت هذا العام بـ ١٤٤ صفحة
من القلم المتوسط.
صفاء النخيل تلتقط اليومي
المألوف وتميد صياغته بأسلوب

بسيط، خال من المفاجآت... الأحداث بين
يديها تصير يدهو يشبه نهراً يجري على
أرض منبسطة دون أن تترنصه صخور
أو ارتفاعات حادة أو انحدارات شديدة،
ولكن قصصها تتب عن موهبة لا يمكن
إغفالها.

تعتمد القصة الأولى - وهي برائي
من أجمل قصص المجموعة - على تعدد
الأصوات، فحكاية «البنات التي سرقت
طول أخيها» تدور على لسان الجدة والأم
والأخ والراوية، كل من وجهة نظره
والزاوية التي ينظر بها إلى الأشياء...
فالجدة تقول لملك الذي زارها
عند صلاة العصر «كنت يداي وأنا أحمي
هذه الجدران... استعطفني وهو على
فراش الموت أن أحفظ أثره، أطلعت أبي
وتزوجت ابن عمي... أرضيت بنصف
زوج وابن، وانتظرت أحفادي، جاء الأول
ولد، فرحت وزاد شوقي للثاني، لكنها
جاءت ولم يأت بعدها حفيد آخر...
المعلومة مدت الطريق أمامهم وسرفت
أرواحهم، أصبحت السرقة داء لديها...
تختلس حكاياتي وترويها للغرباء...
ميراث أجدادي».

أما الأم فتقول عن «البنات «المعلونة»
وهو نفسه ما يقال عادة عند ولادات
البنات حيث يتجهن الآباء «حضر أبوها
بعد مولدها بأسبوع سألني فاجبت:
بنات... تجهن ولم ينسب لي بعدها..

العقاب جزء من مصيرها المرسوم، حتى
أصبح شكل هذا الاستسلام مصدر
إعجاب زميلاتنا... وكادت البنات الطويلة
أن تفقد هدوها مرة واحدة عندما قرأت
بأن «نومي كامل» يزيد طولها عن متر
وثمانين سم... أي أنها أطول منها... ولكن
ظلت صفة الاستسلام ملازمة لها طيلة
حياتها، فهي حتى بعد أن تتزوج وتنجب
ابنتين فإن زوجها يتركها ليبحث عن أخرى
تأتيه بولد... لذلك لم يكن أمامها سوى أن
تسحب طلفتيتها في هدوء وتتنازل عما
تستحق.



ويكاد المصير يتشابه في قصة «نهايات
ميكرة» حيث المرأة التي تستسلم حتى في

الأهل، والبنات التي تحصل مع ولادتها
سر رفضها في هذا العالم... حكاية
ليست جديدة لكن صفاء النخيل
طرحتها بأسلوب جديد ورد على لسان
الأبطال بصيغ مختلفة، كل واحد منهم
له رأي فيما يحدث وفيما رسمته
الاقدار... وحين تصل الأمور إلى الأثر
وينفي على البنات أن توقع الأوراق التي
جاء بها الأخصبة الأم والجدة، فهم أن
تعرض لكن صراخ الأخ يستكس... هذا
ما يحدث في البيت... أما في المدرسة
فتأمرها مدرسة الرياضة أن تقف في
آخر الطابور لأنها أطول من الأخريات...
وحين ينالها العقاب لأيماء سبب فإنها
تستسلم بملاحح هائلة كما لو أن

اختيار شريك حياتها ولا تراه - حين يتقدم لخطبتها - الامير المستارة الشفافة، وحين تقدم «الحاجة الساقعة» يكون وجهها الى الارض حيث لا ترى الا حذاءه اللامع، فسالهم عند الالهل «انه جاهز.. لديه كل شيء»، وسنظل الملاقة مع هذا الرجل حتى بعد الزواج يشوبها الكثير من عدم الفهم والقليل من الحب ان لم نقل ان الحب معدوم.



لم تخبرنا القاصة عن السبب الذي يكمن وراء صمت الأب وقسوته في التعامل مع الابنة الوحيدة في قصة «تلك».. الفيللا التي يعيش فيها الأب عالم الكيمياء مع ابنته تشي بكثير من الابهة برغم ان المؤلفة لم تصفها لنا، فقد تركت من خلال بعض التصرفات الباب مفتوحاً لمخيلتنا لترسم الكثير وتؤثك معها الفيللا التي يسكن في طرف منها «الجنائيني» مع ابنته، وهي صديقة لابنة صاحب الفيللا وزميلتها في الثانوية.. هنا تكشف المؤلفة الهوية المميقة بين عالمين.. عالم الثراء وعالم الفقر، وما يرافق ذلك من سلوك واختلاف في التصرفات ازاء مفردات الحياة.. الابنة الاولى منزوية، حزينة، متسائلة دائماً عن السبب في هذا الصمت المطبق والتعامل الجاف من قبل الأب.. والثانية مفتوحة على العالم، تعيش حياتها راضية ومتطلعة الى امام وسل، مجموعة الطالبات اللواتي يتباهين بأبائهن.. كل واحدة منهن تشبه اباهها ببطل سينمائي.. هذا يشبه رشدي اباطة وذاك يشبه احمد مظهر او عمر الشريف.. اما بطلة قصتنا فلا تدري اي وجه يشبه وجه ابها، فعلا هذا الأب تختفي وراء باب مكتبه الموصد دائماً بوجه ابنته متسائلة «اضع الفئجان على المكتب واقف معتدلة بانتظار نبوة او حكمة او كلمة تساب من صوت وقور يثبت اعصدي ويرسخ جذرائي، لكن الصمت تزداد برودته ويصبح اقفل من الرصاص».

تري اية برودة تستوطن جدران الفيللا الكبيرة.. بينما يتسرب الدفء الى غرفة الجنائيني وابنته؟ تلك الملاقة المتليسة مستوثر حتماً على قرارات البنت بشأن

الدراسة، فبينما تعرف ابنة الجنائيني بأنها ستدخل كلية الزراعة، ستركن الثانية الى الصمت لأنها لا تدري ماذا تفعل.. لا شيء سوى عبارة «صوف انتظريه تقولها، تاركة لنا حيرة نهاية القصة بتلك العبارة المتليسة ايضاً، والتي يتسامل القارئ بعدها: ترى ماذا ينتظر البنت؟



الحيرة والغيرة تتقاسمان هواجس المرأة في قصة «المطاردة»، غريان سود تتصق وتخاطف على سقف الغرفة وهي ممدودة الى جانب زوجها الذي يخط في النوم.. تتأهشها سهام الخوف وتتسامل: ماذا سيحدث لو عرف زوجها بموت زوج خطيبته المتساقطة؟ هل سينجلي رمال الأيام ويمود حبيهما؟ كيف سيتلقى الخبر وماذا سيفعل وهل في قلبه متسع لذلك الحب الذي انقضى منذ سنوات؟

تعتمد الزوجة - وقت المشاء - ان تغير زوجها وهي تتمحص ادق ملامحه كما لو انها تسلط عليه مجهراً لترصد اي تغير على وجهه.. لكن وجهه لا ينبؤها عن شيء.. ليس ثمة اثر لتلك الحبيبة.. الا ان الغريان في قلب الزوجة تقع «هل أصبح زوجها قادراً على التمثيل الى هذا الحد.. من اين جاءته القدرة على التحكم في وجهه؟»

وبينما تضطرب حياة الزوجة، يمارس الزوج حياته المادية معها دون سرحان أو شرود.. هي التي تشرد وتسرح بعيداً في هواجس تنقص عليها حياتها وترتكب نهاها للألام.. نومه هادئ، ونومها قلق وحائر.. المخاوف تتسع وتفرش ظلالاً كثيفة وسوداء على صائها.. وهي لا تملك في نهاية الامر

ثم تخبرنا القاصة عن سبب صمت الأب وقسوته في التعامل مع الابنة الوحيدة.

مسوى الصببر.. وحين تفيض تلك المخاوف عن الحد وتعرض السفينة للفرق تقصر الزوجة ان تواجه كل ذلك بشجاعة.. انها الفرصة الاخيرة لإنقاذ الروح من الفرق.. عليها ان توقف مطاردة المرأة الثانية بمواجهتها خصوصاً وانهما تعملان في دائرة واحدة.

تنتهي القصة بلقاء الغريمتين عند مبخل الدائرة.. ولا شيء سيقع بعد ذلك.. الأمر متروك هنا للقارئ ان يقرر ماذا سيحدث، خصوصاً وان الزوجة لم تتصرف طبقاً لمخاوفها وانما القت عليها التحية وسائلها عن الاحوال.



وهذه مطاردة من نوع آخر. فبطلنا قصة «رائحة القهوة تطاردها الكويس ليلا والمثل نهاراً».. الأصوات من حولها تصبح ضجيجاً.. تقباب ابها الخشبي يذكرها بعزفها وهي صغيرة، مجرد ضجيج بلا نغم.. صوت مذيعة الصباح المكرر.. نشرة الاخبار.. الرجل الثرثار ناظر المدرسة الذي تعمل معه والذي يريدونها ان تتزوج منه حيث يعدها بمنح وامتيازات كثيرة - اللافقات التي تملأ الشوارع وحيطان المدارس والتي تدعو الى تجديد بيعة الرئيس.. أشياء أخرى تقبض على انقاسها، ربما لأنها تدرك في أعماقها بأنها أصبحت جزءاً من آلة الزمن الرتيب «ثمانية عشر عاماً منذ دخلت النظام المدرسي وهي في السادسة، وأصبحت ترمساً في آلة الزمن وهي تسير على الطريق ولم تقبض، وهي مريضة لا تقبض، انها مريضة لا تقبض، حصلت على الشهادة الابتدائية والاعدادية وتخرجت في المعهد المالي للتمريض وأصبحت موظفة.. مجرد ترس اكبر في آلة النظام ولا تقبض».

بضائيقها اخوها وهو يحكي لها عن الميريات والاعمال واللافقات والعتافات.. السياسة لا تمنى لها شيئاً، وليس ثمة شيء آخر يعينها.. المثل يطبق عليها ويطاردها في كل مكان.. ناظر المدرسة يريد رثماً الاخير بالزوج منه بعد مطاردة طويلة فتغلق السماعة وتقرر عدم الخروج من البيت مستمتعة،

ربما للمرة الأولى، بمزيج البن والحبان.



وبينما لا تعرف بطلنة القصة السابقة سبباً واضحاً لماناتها، فإن المرأة في قصة «ابرة مكسورة» تترك مأساتها.. فهي تحمل في أحشائها جنيناً سيغير مجرى حياتها نحو الأسوأ، ولذلك تسقط في بحر لا قرار له وتحملها أمواج الـ جزر العزلة والأشباح.

قالت لها الأم: تزوجي ابن خالتك ليسفدك في الحياة.. لكنها لم تجد فيه إلا زيادة في الحمل الثقيل فهو عامل عن العمل.. دفعها احساسها بالمسؤولية للتشبث في عملها بصنع الخياطة.. وبدل أن تفرح مثل أي امرأة عندما يستقر في أحشائها جنين، فإن سيفنتها قادتها إلى خضم من الأمواج التي قذفتها حيث لا أمان، وبقيت تعمل طيلة النهار حتى شهرها التاسع حرصاً على مرتب الشهر كاملاً.. لكنها حين مكثت من اجازة الحمل لا تجد لها مكاناً في المصنع فقد تسلمت عاملة أخرى العمل.. وبعد توسلات يوافق المدير على عودتها ولكن بسملة أدنى يتلخص في جمع قصاصات القماش، حتى فاجأها السمر الجديد «الحمل» فتتوقع على نفسها مخافة أن يشم أحد رائحته.. بذلك تتفاهق حالتها وتتفاهل كاتبها مع ما ستأتي به الأيام من دموع ومعاناة.



أما قصة «ماذا لو بقيت قليلاً» ففيها شجن عميق وإسرى يبعث على التساؤل.. ذلك التساؤل الذي يتكرر من دون اجابة، لماذا حين يكبر الأولاد يتصرفون ببعية أبائهم كما لو أنهم - الآباء - قطع الثالث يمكن التصرف بها؟ المرأة التي تحنل الآن بعبامها الثالث والستين تسكن في شقتها وحيدة ومستمتعة بأرث ذكرياتها، إلا أن ابنها المتزوج والذي يسكن في شقة أخرى، لا يكتف عن الاعلان لها بأن الاسعار أخذت بالارتفاع والدخل يتناقص خصوصاً وأن زوجته تسرفت لرعاية طفلها.. الأم تشعر بالتقصير فتتنازل عن معاش زوجها لابن مكثفية براتبها ومكافأة نهاية الخدمة.. وفي إحدى المرات حدثتها عن

الوحدة واليمن والمرض، فطرح هو وزوجته عليها السكن معها وتأجير شقتهم مفروشة.. وحين رفضت الأم ذلك اتهمها بالأنانية وخرجاً غاضبين.. وبشاً عن طريقة أخرى تضطرها لقبول خلتها فقرر الابن أن يشرح لها أن امرأة مثلاً لا ينبغي أن تقيم بمفردها من دون رجل في البيت، خاصة وهي تستقبل طلاباً للتدور.

ومع كل ما فعله الابن ورفضته الأم، ظل يحتفل بعيد ميلادها ويدعو الجيران لذلك، فما زال الأمل يراوده بالاستيلاء على شقة أمه بكل الطرق.

وفي قصة «متسع من الوقت» ليس وفي متسع من الوقت لكاتبه قصة عن رجل يستند بظهوره إلى جدار عمارة لم يكتمل بناؤها بعد، يتدثر ببطانية ويذو صدره برشقات من كوب الشاي.. المرأة التي تراقبه من شرفتها وتقرر كتابة قصة عنه مشغولة بالكثير من الاعباء، تتوزع بين زوجها وابنتها الصغيرة وكاتبه التقارير المطلوبة منها في العمل.. وحين تفرغ عند المساء تكون متعبة.. أما في الوقت المتبقي فإن «اجنتها» المكونة في أحد الأدراج تأخذها إلى اعوام مضت كانت فيها تكتب قصصاً تنبئ بموهبة كبيرة كما علق ذات يوم مدرستها عندما كانت في المرحلة الثانوية.. تلك الموهبة لم يعد لها متسع من الوقت لتنمو وتستمر.. هي اليوم زوجة وأم وعاملة والحياة تغيرت وما عادت تستوعب أحلامها، والعمارات تملو طابقاً فوق طابق، والرجل ما يزال هناك، والمرأة تخرج في كل يوم كتابة القصة إلى اليوم التالي فربما هناك متسع من الوقت لكاتبه القصة، فيما صفاء التجار كان لها الوقت كله لتكتب هذه القصة الجميلة.



وهذا رجل في قصة «انتظاره يدعى حسن أبو كامل».. يحتفظ في بيته بكل العبارات التي تدل على النزاهة والأمانة «من جَد وجد».. «الوقت كالسيف» «أد الأمانة».. «لمن الله الراشي والمرشعي».. وهو رجل مؤمن يرفض ما يفعل زملاؤه في العمل لتمشية امورهم مقابل تقديم الرشوة.. لم يسرق الوقت من الوظيفة..

لم ينش.. ولم يفتصب حق أحد.. حتى انه لا يجامل المدير ولا رئيس القسم، تلك المجاملة التي تصفيه من ثلاث ساعات جلوس على مصطبة المحطة بانتظار القطار الذي يعود فيه إلى بيته. لكن ضغط الحياة يجعله يفعل ذلك مبرراً لنفسه أن الرشوة التي سيدفعها إلى رئيس القسم ما هي الا «هدية»، خصوصاً بعدما ظل رئيس القسم يسلح له بأن سعر البط أرخص ثمناً في قرية السيد حسن أبو كامل.

في صباح اليوم التالي يذهب إلى عمله ويجلس إلى مكتبه منتظراً أن يرى انطباع ما جرى في عيني رئيس القسم، حيث كان قد مر على بيته وقدم «الهدية» إلى زوجته.. لكن رئيس القسم لم يأت هذا الصباح، ولم يأت فيما بعد.. لقد مات.. مات ولم يشعمه أحد ممن كانوا يقدمون له الرشاوى ليعطوا برضاه.



تكتب صفاء التجار بعفوية دون الالتفات إلى تزويق الكلام، أو البحث عن مفردات لا تغدو رسم شخصياتها التي بدت قريية جداً منها، حتى تكاها تمش بيننا أو على بعد امتار من بيوتنا.. شوارع وأزقة وغرف ووجوه البهة ومألوفة، علاقات تضفي عليها قسوة الحياة شيئاً من الصلابه والجفاف أو الفزق أو الاستعمال.. شخوص قدرية تؤمن بأن الحياة لا تعطي أكثر مما تريد بها في أن تعطيه وهو قليل جداً أن لم يكن معدوماً.. وتكاد تكون القصص جميعها مفتوحة النهايات على احتمالات عدة أو احتمال واحد يجد القارئ فيه الفرصة للمشاركة، اضافة أو حذفاً أو وقوفاً عند النقطة التي وقفها المؤلف مع احتمال اثاره الاسئلة.

ان الكاتبة تعي الواقع - واقع شخصياتها - بكل ابهامه فلم تعتمد عنه وإنما كانت في قراره بحره، ولذلك لم تلجأ إلى الفانتازيا ولا إلى الغموض، ولم تضمن قصصها أي ايماءات أكثر مما ارادت هي أن تخبر به القارئ الذي ينتظر منها المزيد في اعمال لاحقة وهي قادرة على ذلك دون ريب.

جدلية الأسئلة المركبة في الخطاب العربي المعاصر

د. إبراهيم الصعبي - سوريا

ثمة اجماع بين الباحثين والكتاب على أننا نواجه في الخطاب العربي المعاصر أسئلة مركبة ومرجعية مركبة، كما نواجه في الواقع درجات معقدة من الصراع بين مكونات الذات وفي علاقتها بالآخر وبالأخرين، ويحكم تنوع معطيات الواقع الاجتماعي، تبرز مستويات متعددة في درجات تطور الوعي السياسي والاجتماعي الماكب لهذا الواقع. وقد يكون السؤال حول العلاقة بين الأنا والآخر، بين ما نرام من حقائق وما يراه الآخرون... أبرز تلك الأسئلة وأهمها، الأمر الذي يقود في درجاته القصوى إلى شكل من الاستبداد الفكري القائم على الاعتقاد بامتلاك الحقيقة ونفي ذلك عن الآخرين، حيث سيطرت هذه المسألة الاشكالية على الخطاب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين. فمنذ ظهور النظم السياسية الايديولوجية في المنطقة، وظهر جماعات المارضة العقائدية كذلك وكل من الطرفين يعتقد أنه هو الوحيد القادر على التمييز عن حقيقة الأشياء، وأن كانت تلك الحقيقة هي معرفة (نضج الشارع) فالحدائيون يرون الآخرين ظلاميين ورجعيين ومتخلفين وماضويين وسفليين وغير علميين... الخ، ودعاة الاصابة على تمدد مفاهيمها يرون الآخرون متفرقين، وانصار الاستعمار، وعملاء الامبريالية، او مرتدين او كافرين او جاهليين... الخ (د. نصر محمد عارف، في استمولوجيا في الخطاب العربي المعاصر).

إن دراسة ثنائية تحليلية للخطاب العربي تبين بجلاء غياب لغة الحوار والاستعداد لتبادل الآراء الحرة بين ممثلي المدارس الفكرية المختلفة.. وهيمنة اللغة النافية للتيارات الأخرى، مع ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة مقابل وصم الآخر بالخطأ المطلق، وقد يبلغ بعضهم بحيث يحضر الحقائق والحلول كلها في كتاب او عمل تاليفي واحد، مضيقاً عليه هالة من القداسة والعصمة والسرانية، ففي رواية «المصفورة» للدكتور غازي القصيبي يخرج الدكتور ضياء المهدي من جيبه كتاباً صغيراً ويقدمه للراوي قائلاً: هذا هو برنامجي فيقتل الراوي الى الكتاب ويقتل في مقامه في الطريق، فقال: (د. ضياء للشهيد العظيم سيد قطب.. قدس الله سره، هل سمعت بهذا الكتاب يا بروفيسور؟ وعندئذ يجيب الراوي: سامحك الله يا فضيلة الدكتور كيف اسمي نفسي البروفيسور ولا اعرف اهم كتاب صدر في العالم العربي خلال نصف القرن الأخير؟ لكن فضيلة الدكتور عاد مصححاً: «خلال القرون الخمسة» (المصفورة، ص 274).. اما القضية الثانية التي تسيطر على الخطاب العربي المعاصر فتتمثل في التكرار واعادة الانتاج نفسه بصورة واسكال مختلفة احياناً وبالطريقة ذاتها في احيان أخرى، إذ ان معظم القضايا التي شغلت العقل العربي في القرن التاسع عشر، هي ذاتها التي لم تزل تشغله في بداية القرن الحادي والعشرين... ولكن مع تغير الاشخاص والمصطلحات والسميات، بما يتناسب مع ما ظهر في الغرب من تيارات ومدارس واتجاهات فلسفية وفكرية ونقدية جديدة. وهو ما دفع بعض الباحثين الى التساؤل عن الفارق بين علي عبدالرازق ومحمد سعيد العشماوي، بين شاسم امين ونوال السعداوي وفاطمة المرنيسي.. او بين فرح انطون ومحمد ارگون.. او بين سلامة موسى ورضيت السعيد.. او بين طه حسين وصادق جلال العظم... الخ وإذا كان هناك فروق في الأسلوب والمصطلح والأتملة والبراهين، الا ان الفكرة واحدة، والشكل واحد بل ان منفتح تناول الخطاب العربي المعاصر لها أكثر تراجُعاً من مثيله في نهاية القرن التاسع عشر.. (كما يقول الدكتور نصر محمد عارف في استمولوجيا الخطاب العربي المعاصر) حيث يسود الحالة المعاصرة جو من التوتر والضيق ذراعاً بالطرف الآخر، وحيث يفقد الخطاب جوهره الرسالي لحساب المصالح السياسية والاقتصادية للمثقفين او الدوائر الايديولوجية التي يتنتمون اليها.

وذلك يعني ان مفهوم الزمان لا معنى له، فهو ساكن جامد.. فأزمات الخطاب العربي ومشكلاته ما زالت هي هي، رغم ان العالم كله تغير سياسياً ومعرفياً وعلمياً بصورة جذرية، سواء بعد الحرب العالمية الثانية.. او بعد انهيار المعسكر الاشتراكي والمنظومة الايديولوجية النافذة بنيتها السياسية والاقتصادية والثقافية، اضافة الى تغليب الجانب الايديولوجي، التبشيري على المعرفي، العلمي، القابل للتجريب والاقتراب العملي من الواقع، حتى ان التيارات الايديولوجية العربية ترسم طوراً للواقع العربي من صنع مقولاتها النظرية ومطلقاتها المتناقضة، فنأتي بعيدة عن الازعاج الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع العربي.. مع تعميم وإطلاق احكام كلية على أي ظاهرة او فئة او جماعة دينية او سياسية او فكرية، فالمعلمانيون.. والاسلاميون والماركسيون والليبراليون والقوميون... الخ، كلهم يصنفون في دراساتهم العربية في القوالب النمطية ذاتها، ويخضعون للأحكام نفسها، التي تستبعدهم وتسفهم فكرهم جميعاً ما عدا فئة او جماعة واحدة تمثل التيار الذي ينتمي اليه المدارس او المذاهب او النقاد، وقد مثلت عملية تقسيم الاتجاهات الفكرية في الخطاب العربي الى تيارات ايديولوجية قاسماً مشتركاً عند كل من تعرض لدراسة الفكر العربي الحديث منذ الحملة الفرنسية الى اليوم (كما فعل سلامة موسى وعبدالله حنا وحسين مروة وطبيب تيزيني وعرض عبد الجابري).

اما القضية الاشكالية الثالثة التي يعاني منها الخطاب العربي المعاصر فهي مقارباته الحديثة في تصنيف الاتجاهات الفكرية المختلفة، فإما ان تقبل الحداثة كما هي او انك ترفضها، ومن ثم ان تقبل التراث كما هو او انك تستوصف بالتغرب والغتراب، وما ان تتبنى الرؤية البراهمانية، الوضعية العالم والكون والتراث والتصوص او انك تستصنف في الفئة السلفية.. الخارجه على العصر مما يضمن في خاتمة العداء للغرب والعلم والتقدم الحضاري، واتهامك بالجمود والتخلف.

وعندما نطرح قضايا المرأة، فإما ان تكون مع الاطروحات الغربية التي في هذا المجال (رغم تباين الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية... الخ) بكل توصيلاتها واختلافاتها وقراءاتها، وأما انك تستصنف مع اعداء المرأة والتحرر واعداء التقدم المجتمعي، كل ذلك يدل على حدية وتحميمية واطلاقية، مع ان الحياة والفكر وطبيعة المجتمعات لا تقوم على الاستقطاب والخيار المطلق بين لوتين فقط، فالتعددية والتنوع وتفاعل الآراء وتداخل الالوان تمثل بمجملها الحقيقة الموضوعية التي تستحق البحث والعناء والحوار المتكافئ في خطابنا العربي المعاصر.

جمالية التلقي عند مدرسة

كونستانس الألمانية

(جهود يابوس وإيزر)

د. محمد بلوحي

تناول النص الذي لا يكتمل معناه الا بفضل المتلقي الذي يخرج من حالة الامكان الى حالة الانجاز، وربما كان المفهوم المتميز والدقيق الذي تبناه (إيزر) لفعل القراءة الذي يبنى طرحه على الانسجام بين النص والقارئ هو الذي اوجد القضية في مسارها التجانس مع المنطلقات الأساسية لفعل القراءة، إذ «لا نفهم النص في معناه الا باكتلاك افق السؤال الذي بوصفه كذلك يشمل بالضرورة اجوبة اخرى ممكنة ايضاً» (٢)، فبنية النص واساسيات فعل التلقي كفعل منتج للمعنى يمثلان درجة كبيرة في مسار استكمال فعل التواصل الذي يتم بناء على درجة استقبال النص ودرجة تعلقه بوعي القارئ.

يبد أن نظرية التلقي لم تقم على فراغ، وإنما لها امتدادات فلسفية ومرجعيات فكرية، وهذا الذي نستشفه من الرصيد الفكري لمؤسسيها المرتبطين بمدرسة كونستانس، ونستطيع ايضاً ان نحدد مجموعة من المبادئ والاصول النظرية والاجرائية التي نهضت عليها. وربما كان السؤال المركزي، لهذا التوجه النقدي هو: كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟

للقوف على آلية استقبال القارئ للنص، لا بأس من التعرض الى اشكالية المصطلح، والى المرجعيات والمقولات والاجراءات التي تأسست عليها جمالية التلقي.

جمالية التلقي... اشكالية المصطلح

جمالية القراءة، كما تمثلها مدرسة كونستانس، تنهض اساساً على حرية القارئ في فهم النص الادبي وتفسيره، وبذلك تكون قد اعادت الاعتبار للذات المتفنية، ولكن قبل التعرض الى المفاهيم الاجرائية لنظرية التلقي يتعين علينا ان نوضح اشكالية المصطلح «جمالية التلقي».

يبدو ان الترجمة الحرفية للمصطلح هي «نظرية الاستقبال» Reception Theory ولهذا الفينا رعد عبد الجليل يترجم مؤلف روبرت سي هولب بعنوان «نظرية الاستقبال»، في حين فضل عز الدين اسماعيل وهو يترجم الكتاب نفسه، مصطلح «نظرية التلقي»، وعلى ذلك بأنه اقرب الى الدلالة المقصودة. وهي تلقي القارئ للتصوص الابداعية سواء كانت شعرية او سردية. اما نقطة استقبال فلها في اللغة العربية مقاصد اخرى، كما هو الشأن في اللغة الانجليزية، إذ ترتبط مسئلة الاستقبال بالخدمات الفندقية، وهناك ايضاً من يستعمل مصطلح «التقبل»، ومنهم حسين الواد، بل اننا نجد من يستعين بأكثر من مصطلح، وبالإمكان تبين ذلك من خلال دليل الناقدين الادبيين لميجان الرويلي وسعد البازعي «نظرية الاستقبال او استجابة القارئ».

واذا ما اردنا ان نميز بين المصطلحين، فإن «نظرية التلقي» تشير على الاجمال الى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل الى النص والقارئ، ومن ثم فإنها تستخدم بوصفها مصطلحاً

ظل البحث في موقع القارئ في عملية القراءة، ووظيفة النص كبنية لغوية، ودرجة التفاعل بين النص والمتلقي، وكيف ينتج المتلقي الدلالة في ظل هذا التفاعل، وما حدود التأويل في عملية التفاعل بين النص والقارئ، من الاشكاليات الاساسية التي حاولت نظرية التلقي عند مدرسة كونستانس الالمانية ان تبحث فيها، وبخاصة عند كل من (هانز روبرت يابوس) و(فولفغانغ إيزر)، منطلقة من ثقافة ان النص الادبي لا يمكن ان تكون له معنى الا عندما يُقرأ، وان فعل التأويل لا يمكن له ان ينتج دلالة الا اذا حقق شروط القراءة، ومن ثم ركزت مدرسة كونستانس جهود بحثها على التفاعل بين النص والقارئ باعتبار ان «اللائق شروط التفاعل بين



د. عبد المالك مرتاض

النص والقارئ.. فالتفاعل بين شخصين في الحقل الاجتماعي مثلاً، لا يحدث بشكل قوي الا عندما يجهل كل واحد منهما هوية الآخر، وهكذا فجميع العلاقات بين شخصية تبني على هذا اللاشي، اي تبني على مله فراغ مركزي في تجاربنا (١)، ولا يتجسد مله هذا الفراغ الا من خلال الاخذ بمبدأ التأويل في عملية التلقي.

بقي الدرس النقدي، منذ القديم، يحوم حول المؤلف، أو العمل الادبي، أو قارئه، وربما بدرجات متفاوتة. ولكن مع نظرية التلقي، بدأ التركيز على الدور الفعّال للقارئ في

الادبي، حيث أصبحت الظاهرة الأدبية عنده متضمنة لبينيتين: الأولى تمطية ثابتة وهي أساس الفهم، والثانية مادية، وتساهم في تشكيل الأساس الاسلوبي للعمل الأدبي، ومن ثم فإن المعنى ينجم عن التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم. كما بلور مفهوم آخر، هو القصصية، ويعني به أن المعنى يتشكل من خلال عملية

الاستجابة والفهم الذاتي في اللحظة الأنثية التي تصاحب فعل القراءة، وهكذا وجه انجاردن، مرة أخرى، الاهتمام إلى الظاهرة الأدبية وإلى القارئ، وهنا يظهر لنا أن «كل وعي هو في جوهره «مقصدي»، أي أنه لا يتحدد بوصفه «حالة داخلية» معينة، مغلقة على ذاتها» (٦)، لذلك كان المعنى الموضوعي عند هوسرل، وهو الدلالة الناجمة عن الظاهرة التي علقت بالشعور والاحساس باعتبارها بنية دالة. وفي هذه الحالة فإن الذات تستبعد القيم والمعطيات

السالفة، تماماً، هذا ما يحدث في عملية القراءة بحيث تتعقد الصلة بين القارئ كمتلق والمبدع كباث وكذا تنسك النص وتشكل جوهر القصصية فيه بوصفه موضوعاً قصدياً.

ثم يأتي بعد ذلك هانز جورج شادامير الذي أثرت مفاهيمه بوضوح على نظرية التلقي. خصوصاً ما تعلق بخطاب التأويل، وعلى وجه التحديد، اعتباره جماليات الأثر الفني مدخلاً لفهم جوهر الوجود. ومن ثم فهو يؤسس لمنطقتين التأويل، التي تحقق بواسطتهما النصوص. وهذا لأن المعنى، عنده، ليس ثابتاً صبر المصور، وإنما هو محصلة حوارية بين النص كبنية والقارئ كمتلق في لحظة زمنية محددة، ووفق اق شخصي معين وخاص، يحدد معاملة المرصد المعرفي الذي يصنع طبيعة الأليات تكون تشكل اق استراتيجيية التلقي، ثم انه وهو يتحدث عن مفهوم الأفق، يحرص على أن يكون القارئ المعاصر واعياً بالأفق التاريخي لقارئ سابق، لأن ذلك يساعد على معرفة كيف قرأ النص. ولماذا قرأه بتلك الطريقة. إذن الأفق، من منظوره مفتوح وليس ثابتاً. كما انه يربط بين تشكيل الأفق التاريخي والفردية. وهذا تأكيد لأهمية الأفق في تحديد استقبال القارئ للنص أو حدوث المعنى (٧)، ومثل هذه المنطقتان، سمحت، ببروز القارئ كمؤول للرموز والمعاني والقيم المكونة لبنية النص. ولهذا، أصبحت اللغة، مع

شاملاً، يستوعب مشروعات (ياوس) و(ايزر) كليهما (٣)، لأن عملية التلقي، وفق المنظور، ترتبط بالقارئ الذي يقوم بتحقيق النص وإعادة انتاجه، وتكييفه واستيعابه أو تقييمه بحسب أورليش كلاين في مؤلفه «معجم الأدب».

إذا كان مصطلح نظرية التلقي «الاستقبال»، قد اقترن بالنقد الألماني، فإن المصطلح المتداول لدى المعاجم الانجلواميركية هو مصطلح (استجابة القارئ)، الذي يترجم في بعض الحالات بدالتأثير أو «الفاعلية» الذي كان له حضور متميز في الثقافة الانجلواميركية المعاصرة، وتبناه لانورمان هولاند وجير الدبرنس وغيرهما، وإذا كان ياوس قد فرق بين التلقي والتأثير أثناء فعل القراءة، إلا انه لم يفسر أليات اشتغالهما، وربما يعود ذلك إلى صعوبة الفصل بينهما، باعتبار أن معظم وجهات النظر شيوعاً كانت ترى أن التلقي يتعلق بالقارئ، في حين تختص الفاعلية بالعالم النصية للنص، والمواضع أن روبرت هولب لا يتعارض مع أورليش كلاين، الذي اضحى التأثير عنده جملة وجهات النظر، والانفعالات، والقناعات التي ترسو عليها الذات بعد الفراغ من القراءة، وانطلاقاً مما سلف ذكره، نستطيع أن نحدد الفرق بين نظرية الاستقبال ونقد استجابة القارئ، بحيث نجد أن المصطلح الأول يمتزج مع تماسك وعي والتزام جماعي وهي رد فعل للتطورات الاجتماعية العقلية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات، وإن العديد من المؤمّنين بهذه النظرية مرجطون بصامعة كونستانس (٤)، في حين لم يرتق الاتجاه الثاني إلى مستوى النظرية، وبذلك فهو يمتزج مع جهود فردية لنقاد لا تجمعهم مجلة واحدة ولا مؤسسة مشتركة.

نظرية التلقي والمزجيات المعرفية

ترتبط نظرية التلقي في نشأتها بمؤثرات متعددة، منها الشكلائية الروسية، وبنوية براك، وظواهرية انجاردن. وهرمينوطيقا هانز جورج جادامر، ويبدو أن التأثير بالفلسفة الظاهراتية المعاصرة كان بليغاً، خصوصاً برصيد مؤسسها الألماني ادمون هوسيرل. بحيث أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، لأن المعرفة الحقيقية للعالم لا تقتأى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتعولت إلى ظواهر (٥)، وبذلك استفادت جمالية التلقي من مفهوم «التعالي» الذي يعني به هوسيرل المعنى الموضوعي الذي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، ولذلك فإننا لا ندرك الظاهرة إلا على أساس الفهم التابع من الذات.

وهذا المفهوم طوّره انجاردن بتطبيقه على العمل



محمد الكحلوي

للوقوف على آلية استقبال القارئ للنص لا بد من التعرض الى اشكالية المصطلح والى المرجعيات والمقولات والاجراءات التي تأسست عليها جمالية التلقي

الادراك العام لدى القارئ
في فهم مصطلحه.

٢- مشكلات افق
التوقعات:

يتشكل افق الانتظار،
من منظور يابوس من
ثلاثة عناصر اساسية،
«الاول يكون من خلال
المعايير المعهودة او
جماليات الجنس الادبي
الناظمة، والثاني يكون من
خلال علاقاته الضمنية



صلاح فضل

بالاعمال التي تتناول البيئة التاريخية الادبية، والثالث من
خلال التعارض بين الخيالي والواقعي، بين الوظيفة
الجمالية للغة ووظيفتها العملية» (١٠)، معنى هذا ان افق
التوقعات مؤسس على انظمة مرجعية، اساسها معرفة
القارئ المسبقة بخصوصية العمل المقبل على قراءته، وعلى
هذا تبدو اهمية التجربة المسبقة المكتسبة عن الجنس الذي
ينتمي اليها النص، ويتربط عن هذا ايضاً، الدراية العامة
بالاشكال والموضوعات (التيهات) التي تُميّز الاعمال
السابقة. كما ينبغي على القارئ ان يدرك الفرق بين
التجربة الواقعية والتجريب النصي، بين اللغة الشعرية
واللغة العملية. فتمّة اذن، تعارض كما بين يابوس، بين العالم
التهيييلي، والواقع اليومي، وهكذا فإن عملية بناء المعنى
وانتاجه، تتم داخل افق الانتظار، من خلال التفاعل القائم
بين تاريخ الادب والخبرة الجمالية التي يكتسبها القارئ.

ومن ثم، فإن القارئ، باعتباره متلقياً يتلقى ما هو
موجود في النص ينتظر ان يستجيب هذا العمل لأفق
انتظاره وان ينسجم مع معارفه ورغباته وعاداته القرائية
ومعايير الجمالية التي تكون تصوّره للادب. لكن، وفي
المقابل، العمل الادبي هو الآخر له افقه الخاص الذي قد
يتألف مع افق القارئ او يخالفه. وبالتالي ينجم عن
ذلك، حوار او صراع بين الاقنيين، ولا شك ان هذا التعارض
والتصادم، سيترقب عنه ثبات انتظار القارئ او تغيره او
تعديله او احباطه وخيبته. هكذا «في بعض الاحيان، تمثل
بعض النصوص تحدياً اكبر من افق التوقعات عند القراء
المعاصرين، وهي تلك الحالات فإن على تلك النصوص ان
تتخطى اليوم الذي يجيء فيه قراء تكون افق توقعاتهم قادرة
على فهمها» (١١)، وإذا كان افق التوقعات قد خاب ظنه

غدامير مجاًلاً للفهم «باعتبارها هي عمل الفهم
وقاعدته الأساسية التي تكشف عن الاصل والاساس
والنطلق المرجعي لكل مكتوب او مفكر فيه او متخيل
جمالي.. ومن ثم يكون التأويل فهماً للفهم ذاته» (٨)،
هذا الفهم، وفي هذه الوضعية، يتجاوز ان يكون مجرد
بناء تصورات حول النص، لأنه في الجوهر سؤال ووعي
بالوجود والفن.

المفاهيم الجرائية لنظرية التلقي:

لتحديد المفاهيم الأساسية لجمالية التلقي ينبغي
الوقوف على الادوات الجرائية التي يبلورها هانز روبرت
يابوس، وفولفغانغ ايزر باعتبارهما من اهم منظري
جامعة كونسطنس الالمانية.

١- هانز روبرت يابوس: يعتمد يابوس على مجموعة من
المفاهيم النظرية والاجرائية، ومن خلالها، يمكن ان
تحدد معالم جماليات التلقي، التي هيأت برصيدها
الحويي مناخاً جديداً للقراءة.

١- افق التوقعات (افق الانتظار): يوسمنا ان نقرر ان
مفهوم «افق التوقعات» كان مبروهاً قبل يابوس عند
هوسرل، هايدجر، كارل بيبس، وكارل مانهاييم،
وجيبرش مؤرخ الفن.

ولكن لا بأس ان نبين مفهومه العام الذي يعني أنه
التهيؤ القبلي للقارئ او ما يجيء به من توقعات وميول
واعتقادات. وبالتالي تعامله مع النص تطوره ثقافته
وتعليمه وقراءاته السابقة وتربيته الادبية والفنية. ذلك
ان كل عمل ادبي جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق
له ان قرأها ويجمعه في استعداد ذهني ونفسي خاص
لاستقباله، ويخلق توقعاً مميّكاً «ولقد ذهب يوبس الى ان
الاثار الادبية يتجه الى قارئ مدرك تعود على التعامل مع
الاثار الجمالية وتكتيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان
افق الانتظار عنده، يتجسم في تلك العلامات الندوات
والاشارات التي تفترض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور
لتلقي الاثر» (٩)، ومن هنا يبدو ان الافق مفهوم اجرائي
لنظرية التلقي. غير ان روبرت هولب يرى ان يابوس لم
يستعمل المصطلح استعمالاً دقيقاً وواضحاً لما اعتراه من
غموض. حيث استعمله ضمن مجموعة من الالفاظ
والمباريات المركبة مثل «افق التجربة» و«افق تجربة
الحياة» و«بنية الافق» و«التغيير في الافق» و«الافق
المادي للمعطيات» ورغم ذلك، فإن يابوس راهن على

من المفارقة اتخاذ مفهوم المسافة الجمالية كإجراء فاعل في حالة تعرض افق الانتظار الى الخيبة نتيجة تصادمه مع عمل ما

المسافة الجمالية كإجراء فاعل في حالة تعرض افق الانتظار الى الخيبة نتيجة تصادمه مع عمل ما. وبذلك يتعذر ايجاد مقياس لقياس هذه الخيبة. باعتبار ان المسافة الواقعة بين افق الانتظار والعمل الادبي تعد مقياساً غير كاف لتحديد القيمة الادبية والامداد الجمالية للنصوص الادبية.

من المؤكد، ان هذا التوجه يبرر البعد الاحادي نظرية ياوس، لأننا نفضل أنواعاً وخصائصاً أدبية أخرى لا تستجيب للمسافة الجمالية باعتبارها المعيار الوحيد للتقويم. ومن ذلك ما يصطلح عليه بالأدب الرخيص والأعمال الكلاسيكية، ومن ثم كيف نحدد الملامح الفنية لهذه الأعمال؟

٥- فعل القراءة ومعياري الذاتية:

معنى العمل الادبي ووظيفته عند ياوس لا يمكن تحديدهما بتحليل العمل في ذاته، ووصف ما يطرأ على تغيره على الابنية، والادوات الفنية، والاشكال الادبية، اذ لا وجود لهما بدون فعل القراءة. وهنا تتدخل التجربة الخاصة كمعيار ذاتي في عملية التفسير. والافق السابق للأشكال القديمة والجديدة، لا يمكن ممرفته الا من خلال الافق الراهن للعمل المتلقي. والغاية من ذلك هو انشاء علاقات بين الانتاج الادبي والتاريخ العام، ولكنه، في هذا السياق، يميز بين الحدث الادبي والواقعة التاريخية. فالحدث الادبي لا يرتبط بنتائج حتمية وثابتة في علاقاتها بالأحداث السياسية.

ثم انه قد وسع من هذه الرؤيا، عندما ذهب الى ان الاعمال الادبية تختلف عن الوثائق التاريخية، حيث يتجاوز دورها مجرد التوثيق لفترة زمنية محددة، حيوات هينا وفي الماضي القيم الانسانية. وعلى هذا النحو يتجرع الادب من تبعيته للتاريخ. ويصبح افق التوقعات خلافاً، فيجمع بين القيم الادبية والرفاهات والطموحات. ومهما يكن، فإن افق التوقعات لا يساعدنا فقط في فهم ردود فعل القراء على النصوص، بل يكشف اثر النصوص في المتلقين. وفي هذا الاطار يمثل ياوس في كتابه «نحو جماليات التقى» برواية «مدام بوفاري» للكاتب فلوير، هذه الرواية وبمضمونها الذي يعالج موضوع الخيانة الزوجية، كانت سبباً في اتهام فلوير بالفجور والفسق. غير ان ياوس ابرز دور الفنية الجديدة - الاسلوب الحرفي المباشر - في تحطيم عُرْف روائي قديم يعطي الاعتبار للحكم الاخلاقي على

بسبب عمل ما، فإن مفهوم خيبة الانتظار «هو مفهوم يشيّد المتلقي لقياس التغيرات او التبدلات التي تطرأ على بنية المتلقي عبر التاريخ» (١٢)، ومن ثم فإن خيبة الانتظار تختلف عن مفهوم كسر التوقع الذي تبناه الشكلانيون الروس، فهو عندهم المقصدية الفنية للانزياحات الاسلوبية، وبذلك كانت رهينة بالمفوض اللساني وبنية النص الادبي كبنية مصورة، واستناداً الى هذا الفرق في التصور، فإننا جمالية المتلقي تدعو الى علاقة حوارية بين العمل الادبي والقارئ.

٣- المسافة الجمالية:

هذا المفهوم لا يفصل عن افق التوقع، وقد عبر عنه ياوس بتعريف الافق او بناء الافق الجديد، والذي يشكل باكتساب القارئ لوعي جديد، وفي هذه الوضعية تكون العلاقة بين القارئ والعمل الادبي قائمة على اللانسجام، ومن ثم فإن جمالية النص تتعدد بالا ينسجم افقه مع افق القارئ بحيث ينتهك استجابته الرتيبة ويخترق معاييرها الفنية ويعارضها، ويقدر ما ينزاح العمل الادبي عن افق انتظار القارئ، تتحقق ادبيته، اي ان الابداعات الادبية الكبرى الاصلية هي تلك التي تسمى عند القارئ خيبة الانتظار، «فالعمل الادبي كما عرض في النظرية الظاهرية للفن يبدو ان له قطبين، يمكن ان نسمي احدهما بالقطب الفني الجمالي، اما الفني فيشير الى النص كما ابدعه المؤلف، واما الجمالي، فيشير الى التحقيق الذي انجزه القارئ، وعن هذا الاستقطاب يلزم ان العمل الادبي لا يمكن ان يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص» (١٣)، ومن ثم يمكن قياس المسافة الجمالية باستقراره ردود افعال القراء على الأثر. ومعرفة حدود التغير الذي حصل على مستوى افاقهم من خلال تلمس التحولات التي تعترى تجاربهم بفعل التعارض الحاصل. هكذا يمكن تبين نوع التأثير ودرجته ويمكن قياس الابد الجمالي، الذي يحدد بأنه الفرق او الفاصل بين افق التوقعات والعمل، أو بأنه «تغير الافق» يمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد» (١٤)، اذن - المسافة الجمالية لا تتحقق الا بالانزياح عما هو مألوف.

٤- انتقاد المسافة الجمالية:

واذا كان ياوس قد حاول ابراز القيمة الجمالية المتولدة عن التعارض بين عمل ما والافق فإن تصوره هذا، لم يسلم من انتقادات. اذ من المفارقة اتخاذ مفهوم



د. ابراهيم السعافين

باللغة. فالقارئ،
أذن، يتلذذ النص
ويقوم معه علاقة
شهوة.

وإذا تنبعا
مفهوم التجربة
الجمالية عند ياوس،
لا شك أننا
سنلاحظ كيف تبلور
من خلال المقولات
الثلاث التي حللها.
وهي: فعل الابداع،
والحس الجمالي،
والتطهير.

أ- إذا تفتحصنا

مقولة فعل الابداع، نكتشف لنا ان التجربة الجمالية منتجة.
وبذلك فالمتمعة تنطلق من القارئ ذاته، لأنها تصبح افراداً
لقدراته الابداعية. ووفق هذا المنطلق يسمو الابداع على
المحاكاة ويتحوّل من وظيفة للفنان الى وظيفة للمتلقّي، بل
ان ما رسخ هذا الواقع، ارتباط الفن بالمفوض. حيث يعمل
القارئ على تحديد معناه من منطلق التلقّي.

ب- ويميّز ياوس بين نوعين من الحس الجمالي في
التجربة الابداعية الحديثة. والنوع الأول يقوم بوظيفة لغوية
نقدية، ويمثله فلوبيير وبول فاليري وبيكيت وروب جرييه.
ومن ملامحه تحطيم كل ما يتعلق بالحس الجمالي او
وضعه موضع تساؤل مما يفشل التجربة الجمالية. اما النوع
الثاني فله وظيفة كونية ويمثله بودلير وبيروست لأنهاما
يعيدان للفن دوره المعرفي وللمجتمع تجاربه الخاصة.

ج- أما مقولة التطهير فإنها تنشأ من خلال التوحد
الجمالي، وعلى وجه التحديد التفاعل بين القارئ والبطل.
وبهذا فهو لا يلقي المفهوم القديم الذي يركز على الصلة
الواصلية بين الفن والمتلقّي. بمعنى هذا، انه يجعله أكثر
تحديداً. لهذا اهتم ياوس بأشكال التوحد مع البطل. وهو
ما اصطلح عليه الدكتور صلاح فضل بفكرة التماهي.

٧- التماهي: (إنما هو التوحد الجمالي مع البطل)
فكرة التماهي تقوم على وجود فرد او جمهور يضع
نفسه في موضع الشخصية الفنية من وجهة النقد. وتعني
تحوّلاً ذاتياً في انا شخص معين من منظور التحليل
النفسى.

هذه الفكرة ليست حديثة العهد، وإنما بالامكان ان نجد
لها ارضاصات عند أرسطو الذي حدد وظيفة الادب في
التطهير -الكاتارسيس- من احساس الخوف والشفقة
«حيث تذف النفس انفعالاتها وتعاني الشاعر التي يعانيها
الابطال بالاشتراك النفسى دون ان تعاني مصيرهم» (١٨)،
وهذا المعنى لا يحصر في المأساة فقط، بل يلزم الملهة
ايضاً. حيث يتم التطهير بالضحك. وحتى فرويد يعتقد ان

الشخص الروائي. وهذا لأن «الوظيفة الاجتماعية
للأدب لا تتمظهر في اهميتها الحقيقية الا حيث
تتداخل التجربة الادبية للقارئ في افق انتظار حياته
اليومية. فتوجه رؤيته للعالم او تعد لها، ومن ثم تؤثر في
سلوكه الاجتماعي» (١٩). ومع ذلك فإن العلاقة بين الفن
والمتلقي لا تدرك الا في اطار جدلية السؤال والجواب،
ومن ثم فإن فهم النص الادبي يعني فهم السؤال الذي
على القارئ ان يجيب عنه، او بشكل اعم، تحديد افق
الاسئلة والاجوبة، هذه الاسئلة والاجوبة التي تشكل في
نهاية الامر نصاً جديداً بالنسبة الى القارئ الذي يخرج
العمل الادبي من حالة الامكان الى حالة الانجاز.

٦- التجربة الجمالية وشرط المتمعة:

يرفض ياوس المبادئ التي قامت عليها النظرية
الجمالية عند تيودور ادورنو وعدها نموذجاً لنظرية
سلبيه في الفن لأنها تنفي ان يكون للفن وظيفة
اجتماعية ايجابية. وبالتالي فهي تقصي المجتمع. وتلغي
الدور التقدمي للأدب والفنون في المجتمعات. وهكذا،
لا يكون الفن اصيلاً عند ادورنو الا اذا قطع صلته
باللغة بالصور المادية. ومن الطبعي ان يعترض ياوس
على هذا التصور، خصوصاً أنه يفصل بين الفن والمتمعة
(المعاصرة).

ولهذا، فإن صيغة الفن من أجل الفن لا يمكنها ان
تؤسس مشروعاً للممارسة الاجتماعية ما دامت تنكر
الطرف الاجتماعي. وبالمقابل، العمل الفني من منظور
نظرية التلقّي يقوم «على اساس تاريخانيته، اي على
اساس الاثر الناشئ عن حوار المستمر مع الجمهور،
فالعلاقة بين الفن والجمهور ينبغي ادراكها في اطار
جدلية السؤال والجواب» (١٦). وبهذا فإن علاقة
التواصل والتعاور بين النص والقارئ هي التي تميد
الاعتبار للتجربة الجمالية. وأن هذه المتمعة محصورة في
الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستمتاع بشيء آخر.
وبموجب هذا المنحى يعيد ياوس لللمعة التي تربط ما
بين المتمعة الجمالية وفعاليتها المعرفية والابلاغية.

ولا يعني أبداً، ان نظرية الفن في القرن العشرين،
قد أهملت العلاقة ما بين المتمعة والنص الادبي. اننا نجد
رولان بارت قد اتخذها هاجساً مركزياً، في كتابه «لذة
النص». ونص اللذة «انه ذلك الذي يأتي من صلب
الشقاقة، ولا يقطع صلته بها. هذا النص مرتبط
بممارسة مريحة للقراءة. اما نص المتمعة، ذلك الذي
يضمك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب (وروما الى حد
نوع من الملل)، فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية
والمسيكولوجية للقارئ تترنح، ويضعف كذلك ثبات
اذواقه، وقيمة ذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة» (١٧). ومن
ثم فإن بارت يميّز ما بين اللذة والمتمعة. يؤكد ان المتمعة
الجمالية تتحقق في الاتصال الجنسي (الايروسي)

جمالية التلقي لا تنفي عن البطل الادبي فاعليته لأن النماذج التي تتفاعل معه عبر التماهي تسهل كشف العلاقة الوظيفية لمستويات التجربة الجمالية

ب- فولانج ايزر:

يعد ايزر أحد أقطاب جامعة كونستانس، وقد اهتم بتطوير نظرية التلقي، خصوصاً بمحاضراته المعنونة بـ «بنية الجاذبية في النص»، ثم اتبته بمجموعة من الكتب عالج فيها إشكالية النص والقارئ وطبيعة العلاقة بينهما. وكان من أهم كتبه «التجربة الجمالية، فعل القراءة، والقارئ الضمني».

وإذا كان انجاردن يرى أن فاعلية القارئ ذات اتجاه واحد، تنطلق من النص وتوجه إلى القارئ، فإن ايزر يرى «أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ» (٢١). وبهذا أراد أن يبين أن المعنى ليس موضوعاً مادياً تنحصره، وإنما هو نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، وهكذا فالتصريح يأخذ هويته من خلال القراءة والأثر الذي يحدثه في القارئ. ولهذا فالمعمل الأدبي عند ايزر أكبر من النص لأنه مركب من قطبين «يمكن أن نسمي أحدهما بالقطب الفني والآخر بالقطب الجمالي. أما الفني، فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلف؛ وأما الجمالي، فيشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ. وعن هذا الاستقطاب يلزم أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص.. وإنما يقع في واقع الأمر في منتصف الطريق بين الاثنين. فالمعمل الأدبي شيء أكثر من النص...» (٢٢)، يتحقق بالمعاشية والاحساس به «لأن النص الأدبي لا يتضمن حقائق تحمل صفة اليقينية وإنما هناك أنماط وبنيات تثير القارئ حتى يصنع الحقائق، ويميد ترتيب مفاهيمه واهتماماته بشكل دائم. إذ تصبح القراءة إعادة بناء متواصلة لتجاربنا. وقد طوّر ايزر مجموعة من المفاهيم الاجرائية، ولعل أبرزها: القارئ الضمني، الفجوات، وجهة النظر المجولة (المتحركة).

١- القارئ الضمني (الضمني):

أفرد ايزر لهذا المفهوم كتاباً سماه «القارئ الضمني»، وحاول أن يحدده بطريقة مغايرة عن التحديدات الأخرى التي وضعت للقارئ. وهذا لا يعني أن وابن بوث قد سبقه إلى ذلك، إذ (وصف القارئ بأنه «كائن خيالي» (٢٣)، ومن ثم يمكننا أن نميز بين القارئ الفعلي الذي يمسك النص بين يديه ويقراه قراءة فعلية. أما القارئ الضمني فهو الذي ينشئه النص؛ نستخلص مما تقدم أن ايزر يسمى «تقرير حضور القارئ دون أن يكون في حاجة إلى أن يعرض لقراء حقيقتين أو طبعين» (٢٤)، بل أن القارئ الضمني ضارب بجذوره في بنية النص.

الأدب يمكن أن يساعد على زيادة الوعي بالذات. ويوضح ذلك في دراسته عن مسرحية «أوديب ملكاً» حيث لاحظ، أن الشاعر يرغمنا على ادراك ذواتنا الداخلية التي تختزن الدوافع المماثلة للدوافع التي كانت وراء افتراق أوديب للإثم. ولكنها تظل مكتوبة.

والتماهي عند ياكوس يتحدد أساساً من خلال أشكال التوحيد بنموذج البطل، والقارئ في هذه المرحلة من التلقي تتشابه تحولات تفسير بحسب الدوافع والمواقف والحالات المختلفة والمتعارضة أحياناً. لذلك قد تفتريه الدهشة والاعجاب والحزن والفرح، وربما الضحك أو البكاء. وهذه الحالات التي يتمثلها القارئ قد يخضع لها ويسلم لسلطانها، وبمقدوره، أيضاً، أن يكون موقفاً جمالياً منها، حينما يتخذ نفسه مسافة للتأمل فيدلبي بملاحظات ويعلق على ما يحدث.

ومن ثم، فجمالية التلقي، وعلى وجه الخصوص عند ياكوس، لا تنفي عن البطل الأدبي فاعليته، لأن النماذج التي تتفاعل معه عبر التماهي تسهل كشف العلاقة الوظيفية لمستويات التجربة الجمالية، من فهم وتعرف وتمثل وتفسير.

وعلى هذا المستوى، ومن خلال أنماط التماهي بنموذج البطل، يمكن أن نميز خمسة مستويات، يصنفها الدكتور صلاح فضل على النحو التالي «التداعي، الإعجاب، الجاذبية، التطهير، المسخرفة» (١٩). في حين يترجم الدكتور عز الدين اسماعيل أشكال التماثل كالآتي «ترابطي، مثير للمجب، تعاطفي، تطهيري، مفارق» (٢٠). ولكن، هذه التصنيفات لا تقوم على أساس أفعال الأشخاص وأقوالهم مثلما الحال عند نورثروب فراي في تصنيفه النمطي للأبطال (تشریح النقد). وإنما تتأسس على أنماط التلقي.

النمط القائم على التداعي تكون فيه المشاركة بسيطة من جانب المشاهد، حيث تلقى الحواجز بين الممثلين والجمهور، على سبيل المثال، في مسرح الدصاية السياسية. ويتضمن دوراً ما في عالمها الخيالي. أما التمثيل الناشئ عن الإعجاب فإنه يقوم على العلاقة بالبطل الشامل والكامل كأن يكون قديماً أو حكيماً. والنمط الثالث هو التوحيد العاطفي، ويكون مع البطل الناقص أو غير الكامل، من خلال التضامن معه لأنه في حالة معاناة. في حين التماهي التطهيري يحدث مع البطل المذبذوب والمضطهد. غير أن التماهي الساخر يحصل مع البطل المضاد أو البطل المقتصد، وهو يشير معانيه الفرية والأثارة. وبالتالي فإنه يمني الإدراك والحس الأدبائي، غير أنه يؤدي إلى الملل واللامبالاة.

ان صيغة الفن من اجل الفن لا يمكنها ان تؤسس مشروعاً للممارسة الاجتماعية ما دامت تنكر الظرف الاجتماعي

/ موضوع، وانما اتخذت طابعاً آخر. فهاصبح القارئ يتحرك خلال الموضوعات بكونه نقطة من المنظور «انه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه ان يؤوله، وهذا ما يحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الادبية» (٢٩)، وهنا نلاحظ ان افق التوقعات يمتلك القدرة على التغيير والقابلية للتشكل، بمعنى انه لا يستقبل النصوص من موقع ثابت وموقف سلبى، انه يخضع للتكيف والتعديل. بل ان النصوص وبفاعليتها الحيوية تحدث تحولات في بنية افق التوقعات، ومن هنا يمكن للقارئ ان يحقق حضوره الايجابي وان يدرك المواقف والتأويلات المتعددة، باعتباره يمثل منظوراً متحركاً متعدد الرؤى للموضوع الواحد، وبذلك يكتسب منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير مقبولة، ومن ثم فإن المنظورات التي تمهئها استراتيجيات النص تتحول وتتبدل باستمرار. وعلى وجه التحديد هي اربعة مراكز نظر: منظور القاص (الراوي)، ومنظور الشخص (الشخصية)، ومنظور الحبكة، وأفرد للقارئ، وكل اهتمام من القارئ بمنظور من هذه المنظورات، يتكيف تبعا للأفق الذي يتشكل بفعل القراءات السابقة، والمنظورات الأخرى، ومن ثم فإن نقطة الرؤية المتحركة تسمح للقارئ بأن يتبين العلاقة القائمة بين المنظورات، التي بدورها تخضع للتعدد بموجب نشاط القارئ.

٤- الرصيد والاستراتيجيات النصية:

حظي مفهوم الرصيد باهتمام أبرز الذي اعتبره منطقة مألوفة وملتقى للنص والقارئ، بنية التواصل. ولأن الادب لا يخضع دائماً للمألوف، فإن الرصيد، في هذه الحالة، يؤدي وظيفة ثنائية «فهو يعيد صياغة المخطط المألوف من أجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال، وهو يقدم اطاراً عاماً يمكن من خلالها تنظيم رسالة النص او معناه» (٣٠). وبهذا فإن الرصيد يكتسب قوة التأثير كلما اعيد تنظيمه في اطار النظام المسائد ببعديه الاجتماعي والادبي، وفي الوقت نفسه، هو اقرار، بأن النص امتداد لما عند القارئ من حقيقة ورصيد. ولأن الرصيد يشتمل على عناصر يُنظر اليها كمحتوى، كانت بحاجة الى بنية تنظم فيها. ولهذا يقترح أبرز مصطلح الاستراتيجيات لكي يحدد هذه الوظيفة. حيث يعتبرها مقومة بنائية، وتشمل أساساً «بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التي تستثار نتيجة ذلك لدى القارئ» (٣١)، كما انها تؤهل التقنيات السطحية لإحداث تأثير ما. ولكن غايته النهائية هي ان يجعل المألوف غريباً وغير عادي.

وفي خضم هذا الجدل يعدد بنيتين أساسيتين:

ومن ثم فله حضوره النصي. وهكذا فإن فعل التلقي يتحقق في النص ومن خلال الاستجابات الفنية (٣٥).

٢- الفجوات (الفرغات):

إذا كان انجاردن قد أثار مفهوم «الفراغ» انطلاقاً من بنية «المبهم» فإن أبرز ومن خلال مقالته «بنية الجاذبية» يبدو انشغاله ببنية الفراغ وان لم يحدد مفهوماً دقيقاً لها. بل يظهر ان الفجوة ترتبط أكثر بعملية الاتصال. ولذلك أكد نورثروب هراي، انها لدى أبرز تعني عدم التوافق بين النص والقارئ وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة، لأن بموجب ذلك يعمل القارئ على تنظيم اجزاء النص المختلفة لينتج الموضوع الجمالي، ومن ثم فإن استراتيجية النص هي التي تخلق مواقع الالتصاحيد ومناطق الفراغ التي تقسم الى قسمين: «النوع الأول يبحث في المناطق المفصلة التي يتوقف فيها السرد او القص، اما النوع الثاني فهو ما يسميه أبرز بمناطق النفي، وهي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على افق توقعاته وحقائق وعادات الجماعة المفسرة التي ينتمي اليها لتعديل بعض القيم التي يتوقفها ولكنها لا تحدث...» (٣٦) - إذن- يبدو هنا كذلك، ان عملية ملء الفجوات تساهم في تكوين المعنى، اي «ان المعنى لا يوجد في اي جزئية نصية ما وانما هو ناتج عن علاقاتها بغيرها، اي عن وضعها المكاني بمجاورة جزئيات اخرى. وهذه المجاورة نفسها تحكمها الفراغات والفجوات» (٣٧)، وهي بالتالي تمكن من تشكيل منظور القارئ وتوقعاته.

٣- وجهة النظر الجوّالة، نقطة الرؤية المتحركة

يمثل هذا المفهوم، في نظرية التلقي، سندا مهماً لتحقيق الأثر الجمالي، لأن انتاج المعنى لا يتحقق الا بنقل النص من حالة الامكان الى حالة الانجاز. اذ لا وجود له خارج دائرة القراءة «اي ان القارئ هو قطب مهم في التقييم الجمالي او تأويل الظاهرة الادبية، ذلك ان المتعة الجمالية ليست على مستوى النص فحسب، وانما تكون على مستوى القارئ في تفاعله مع النص» (٣٨)، وهكذا فإن شرح الكفاءة هو الذي يسمح للقارئ بأن يشكل نمطه انطلاقاً من العمل الادبي. وعليه فعملية الفهم لا تتم، تماماً مثلما تلقى الاضياء باعتبارها كلاً امامنا وفي لحظة واحدة. لذلك يفتح النص بالتدريج امام القارئ.. وشيئاً فشيئاً يعطي الانفصال القائم بين الذات والموضوع.

ومن هنا يمكن ان نقول بأن العلاقة لم تعد بين ذات

- ١- المصادر والخلفية: وتتملق بالعلاقة التي تسمح لعناصر معينة بأن تبقى في الخارج، في حين تعود العناصر الأخرى إلى السياق العام.
 - ب- الموضوع والأفق: ويرتبطان بالاختيار الذي يرتكز على المنظورات المتعددة لنص ما. وسبق أن أشرنا إلى أن أبرز، قد حددها في أربعة مراكز نظر، وعلى هذا تصبح هذه العناصر من مشكلات استراتيجيات النص، ولا شك أن استعمالها المتنوع والوظيفي يساهم في تشكيل وإنتاج جمالية التلقي.
 - ان نظرية التلقي، وبإستراتيجياتها، أعادت الاعتبار للقارئ والنص معاً. لأن النص الذي لا يجد متلقياً منتجاً له نص محكوم عليه بالعقم في إنتاج المعنى، وهذا لا يحدث إلا في المسافة المتوترة بينهما.
 - بهذا المعنى، لن تكون القراءة فعلاً استهلاكياً. أنها فعل منتج يخترق صمت الكتابة، فيملأ الفراغات والبياض. وينش الحوار بين القارئ والنص.
 - لذلك لا يمكننا أن نجزم بالمعنى المطلق، ثمة ممان تتجدد باستمرار. ترسل اشعاعاتها اللالائية، ويتكشف ذلك أو ينحصر بقدر التفاعل الحاصل. المعنى، إذن لا يستخرج من النص، ولا تشكله المعالم النصية فقط، انه يتحقق من خلال الشراكة الحميمية والمساهلة المشاكسة. هكذا، تصبح القراءة نوعاً من المفامرة التي تستكشف تخوم المستحيل.
- الهوامش**
- ❖ استاذ محاضرات بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، استاذ النقد المعاصر وجمالية التلقي بقسم التدرج وما بعد التدرج، رئيس المجلس العلمي للكلية، رئيس تحرير مجلة الآداب والعلوم الانسانية التي تصدرها سنوياً كلية الآداب والعلوم التي ينتمى إليها، وهي مجلة أكاديمية دولية محكمة تعنى بالدراسات النقدية واللغوية والتاريخية والاجتماعية واللغات الأجنبية.
 - ١- فولفغانغ إيزر - فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب - تر: حميد الحميداني، الجلالى الكندية - منشورات مكتبة المناهل - فاس - المغرب - ١٩٨٧ ص١٠٠.
 - ٢- Hans Georg Gadamer: Verité et Method Traduction: Etienne Saere, Rer, Pual Ricoeur Ed: Seuil - 1976. P. 216.
 - ٣- روبرت هولب: نظرية التلقي - تر: عز الدين اسماعيل - ص٣٣.
 - ٤- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (اصول وتطبيقات) ص٤١-٤٢.
 - ٥- ميجان الرويلي: سعد البازعي - دليل الناقد الادبي - ص٢١٤.
 - ٦- فرانسوا روجيه: مداخل الفلسفة المعاصرة - تر: خليل احمد خليل - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - ط١، فبراير ١٩٨٨ - ص١٢٧-١٢٨.
- ٧- عبدالعزيز حمودة: المرايا الحديثة من النبوية إلى التفكيك - عالم المعرفة - رقم ٢٣٢ - الكويت - نيسان ١٩٨٨ - ص٣٤٤.
 - ٨- محمد الكلالي: غدامير عميد الفلسفة المعاصرة وداعية الحوار - مجلة العربي - الكويت - العدد رقم ٥٢١ نيسان - ٢٠٠٢، ص٢٦.
 - ٩- حسين الواد: في مناهج الدراسات الادبية، ص٧٧.
 - ١٠- روبرت هولب - نظرية التلقي، ص١٥٧.
 - ١١- عبدالعزيز حمودة - المرايا الحديثة، ص٣٢٧.
 - ١٢- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (اصول وتطبيقات) ص٤٧.
 - ١٣- فولفغانغ إيزر: القارئ في النص - مقابلة أجرتها نبيلة ابراهيم - مجلة فصول - الاسلوبية ١ - ١٩٨٤ - ص١٠٦.
 - ١٤- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص١٦١.
 - ١٥- رشيد بن حدو: قراءة في القراءة - مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الانماء القومي - بيروت - باريس - العدد ٤٨ - ٤٩ - ١٩٨٨ - ص٢٢.
 - ١٦- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص١٨٢.
 - ١٧- رولان بارت: لذة النص - تر: فؤاد صفاء - الحسين سيحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، سنة ١٩٨٨ - ص٢٢.
 - ١٨- ايليا حاوي، سوفوكليس - دار الكتاب اللبناني - بيروت - لبنان - ط١، سنة ١٩٨٠ ص٤٦.
 - ١٩- صلاح فضل: شفرات النص، ص١٦١-١٦٢.
 - ٢٠- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص٢٥٥.
 - ٢١- ميجان الرويلي: سعد البازعي - دليل الناقد الادبي - ص١٩٤.
 - ٢٢- ابراهيم السعافين - اشكالية القارئ في النقد الاساني - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد ٦٠-٦١ جانشي فيفري - سنة ١٩٨٩، ص٣١.
 - ٢٣- عبدالمالك مرتاض: في نظرية الرواية - عالم المعرفة - رقم ٢٤٠، الكويت - ديسمبر ١٩٩٨، ص٢٤٥.
 - ٢٤- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص٢٠٤.
 - ٢٥- فولفغانغ إيزر - فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب ص٢٩.
 - ٢٦- عبدالعزيز حمودة: المرايا الحديثة - ص٣٣١.
 - ٢٧- ميجان الرويلي: سعد البازعي - دليل الناقد الادبي - ص١٩٥.
 - ٢٨- عبدالناصر مباركية: جماليات القراءة في الموازنة النقدية للأمدى - مجلة تجليات الحداثة - معهد اللغة العربية وآدابها - جامعة وهران - العدد ٤، حزيران ١٩٩٦ - ص٢٠٣.
 - ٢٩- صلاح فضل - شفرات النص - ١٦٠.
 - ٣٠- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص٢٠٩.
 - ٣١- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص٢١١.

الابداع: التجربة والانطلاق

د. تيسير الناشف

ينطلق العمل الابداعي عبر تجربة من التجارب النفسية المختلفة القوية. ومن هذه التجارب الشعور بالاحباط والغضب وبالنفي النفسي والفكري والاجتماعي والجغرافي، والظروف الباعثة على السخرية وعلى اعادة التمييز في الاشياء المقبولة او المتواضع عليها او المسلم بها. وبهذه التجربة يخرج المرء عن حالة استقرار او سكون المعنى وعن حالة رقابة الفكر والشعور.

وسط البلدة والمدنيين الابرياء المزل من السلاح، ومشهد طاعن في السن مسحط الآمال وهو ينتظر رسالة طال انتظاره لها من ابنه المتغرب هربا من القمع السياسي والظلم والقمع الاجتماعي ولا يدري ذلك الوالد الحنون ان ابنه لقي مصرعه في حادث سير مروء، ومنظر فناة تتحدر لانها تحمل، وقد كانت عذراء، من جندي اغتصبها بالقرب من قبر جماعي حفره مقترهو التطهير العرقي الذين اعتادوا على ان يلطخوا، بافتلات من العقاب، ايديهم بدماء الابرياء الضعفاء، ومشهد الشاب الذي يبيحث عن حبوب الشعير في روث البقر والماعز والجمال باصابعه التي غلضها الروث ليطعم امه وامراته الخاويتي المعدة، ومشهد اهل القرية الذين لا يجدون ملاذا يلوذون به من هذف الطائرات وعريضة القذائف التي تنشر الرعب في قلوبهم لان لهم طريقهم الخاصة بهم في الحياة او يمتقنون ديانة اخرى او يملو بشرتهم لون آخر مختلف، اسمر او اسود، ومشهد النساء الاخوات المتألمات اللواتي يتخلقن في حلقة النحيب حول جثة اخيهن الوحيد الذي قتله رصاص الغدر العنصري، ومشهد الام التي تنزف دما وهي في عملية الولادة التي قد تؤدي بها كما قال لها الاطباء، وقد آثرت آلام الولادة على الاجهاض لتتخذ حياة من في احشائها، ومشهد المصلين المؤمنين المصطفين خشوعا لله الذين يصلون لله صلاة الاستسقاء في ارض احبس فيها فاصبحت جرداء لا تثبت القمح والشعير والذرة البلدية التي كانوا يتقوتون بها.

حينما تتجاوب وتتفاعل هذه الحالات مع الفكر المنطلق الوثاب المدرك ومع النفس المتقدة شعورا بما حولها والمروعة حسا باعمق النفس البشرية ويمعاني الاحداث والتطورات الاجتماعية تحدث عملية الابداع.

ويوجد من ينقد ويرسم ويرقص ويمثل وينفي وينظم الشعر ويبدع المغالات ويضع الالاحان في الوقت ذاته او من يقوم بقسم من هذه الوظائف والنشاطات. القيام بهذه الوظائف والنشاطات تحقيق البحث عن الذات وتحقيق لها. عن طريق الفلسفة والشعر والرواية والنثر والرسم والموسيقى والنحت والغناء وغيرها يمكن هتك اسرار

احيانا يكون الانسان في حالة الفقدان، فقدان الروابط، او في حالة الرفض، رفض المسلمات ورفض ما هو متواضع عليه، ورفض الاسلوب النفسي المألوف، ورفض الرتابة، ورفض القيد اللغوي والمعنوي والاجتماعي. واحيانا تكون النفس في حالة ثورة، الثورة على حالة القبول، وعلى حالة الازعاج والانقياد: تكون النفس في حالة الغليان، في حالة فيض وانبعث، تبدأ بدايات جديدة، وقد لا تدري انها تبدأ تلك البدايات، وقد لا تعرف كيف تسمي تلك البدايات، وتتطلع الى الامام، او الى اتجاه آخر، اتجاه جديد مختلف، تتطلع الى اللامحدود، الى الشمس، الى غير المرئي، الى اعماق ذاتها. هذه الحالات هي حالات تقترب بها في احيان كثيرة تجربة الابداع الفكري الذي يتجلى في العلم والادب والفن والفلسفة.

وعندما تتلاشى او تخمد هذه الحالة النفسية تتلاشى التجربة الابداعية. يعود الانسان الى حالته التي اعتاد عليها، الى حالة الانسان المقيد بقيود الفكر والعادات والمؤسسات الاجتماعية المألوفة التي تحيط به وتطوقه.

وهذه التجربة الابداعية الحادة الثورية يمكن ان تدوم وقتا قصيرا او طويلا. وكلما زادت قوة تلك التجربة ازداد النماذج الابداعي توهجا بوهج المبكرة وعمقا واصالة.

يدل ذلك النماذج على الصلة القوية التي تصل الشخص المبدع بمجتمعهم وعصرهم وبالقضايا الكثيرة المطروحة، ويدل على الدور الذي يؤديه الابداع في معرفة المبدع بالمجتمع وبالطبيعة، وفي اكتشاف الحقائق الجوهرية، وفي اكتشاف طبيعة الاشياء، وفي الاطلاع على العلاقات السببية بين الظواهر.

ويمكن لتجارب الاحباط والثورة ان تطلق شرارتها شتى الظروف والمشاهد: مشهد طفل يبكي وهو جائع على صدر امه التي ماتت متضررة من الجوع دون ان يدري ذلك الطفل ان امه قد لفظت انفاسها الاخيرة، ومشهد ام تهرع الى المعادة تحاول انقاذ طفلها الذي يوشك على الموت من الاشعاع النووي نتيجة عن اجراء التجارب النووية واستعمال الهيدروجين المتضرب الذي لا يفرق ثقل فلز افره الفتاك بين الجنود الذين يسمع صوت نعالهم الضاربة للارض من

المبدع مع الشيء المنتظم يقيس ذلك الشيء بمقاييسه، ويزنه بمعاييره، ويدهنه بوميض روحه ويهويه بانفاسها ويظهره بعرق سهره ويمياه أنهاره المسرعة المصممة.

حينما يتفاعل المبدع مع الشيء المنتظم قد يعاف انتظامه، وقد يمل من ملل انتظامه، ويزجج قشوره ويهتك قناعه، ويقف متأهبا في لجة نيران الشمس المسطلة على الزيف فيه. حينما يتفاعل المبدع مع الشيء المنتظم يكتشف المبدع ذاته، بهذا التفاعل يعيد المبدع رسم قسّمات الشيء ويتعهد بنور ابداعه الشيء المنتظم ويعيد انتاجه من جديد كي يرقى به الى الاجواء السامية والسموات العالية.

يشفق المبدع الاديب الناقد على البشر الذين ليس لديهم الوقت للتطلع الى اشعة الشمس لان مستغلبهم يجبرونهم على احناء ظهورهم وهم يعملون النهار كله لكسب لقمة العيش. والمبدع المفكر من طبيعته ان ينتقد المجتمع البشري. ففي هذا المجتمع محاسن ومساوئ.

وعند سلوك المرء وفقاً لمقتضيات فكره يعني الخضوع للواقع او التكيف معه. وتقوم اسباب لهذا الخضوع او التكيف، منها خوذه من مسببة الملوك المراعى لهذه المقتضيات. وفي الحقيقة تقوم على المستوى النظري والعملية علاقة بين مدى الوعي الفكري ومراعاة مقتضياته. كلما ازداد الوعي الفكري قوة ازداد تأثير هذا العامل في مصمومة العوامل التي تعمل في اتجاه مراعاة المرء لمقتضيات الوعي الفكري. وبالمكس.

ويوجد من هو مسأخط على الواقع. ويختلف الناس بعضهم عن بعض في مدى مسأخطهم على الواقع او استيائهم منه او تدهم له. والناس الراصون عن الواقع لا يرجحون طبعاً بانتقاده، ويمارضون الذين ينتقدونه. والذين يعيبون الواقع قد تحرمهم الفئات الممارسة للنفوذ في المجتمع والمستفيدة من ذلك الواقع من هوائه. وقد يعجزون، نتيجة عن ذلك، عن اداء دور كبير او حتى صغير في تشكيل الفكر الذي يتمدونه. هذه الحالة تطرح سؤالاً: ما هو افضل للمجتمع ان يكون فكر الناقد اقل حدة، مما يقلل حدة مصادرة الفئات المنتفعة له، مما قد يتيح بالتالي فرصة لان يمارس تأثيره، او ان يكون فكره اشد حدة وجراً، مما يؤدي الى حرمانه من الفرصة لممارسة هذا التأثير.

وتقوم علاقة بين الابداع وزيادة المعرفة، تستند الثقافة البشرية الى معرفة متشظية، الى معارف مجزأة. تقوم علاقة بين الابداع وتكامل المعرفة. الابداع، بمعنى الانطلاق والسمول والافتتاح على المستوى الفكري، من شأنه ان يقضي على التشظي في المعرفة. فمن طريق الابداع تمكن مسعرة العلاقات بين الظواهر، بما في ذلك الفلل، الاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية. عن طريق الربط بين الظواهر تكامل المعرفة، وبذلك يمكن القضاء على التشظي المرهقي. عن طريق الربط بين الامور تمكن معرفة اسباب الاعتداء على النساء وعلى شعوب العالم الثالث، واسباب ظلم الفقراء والضعفاء.

الوجود والنفاذ الى حقائق الكون، وعلاج ادواء الحياة والوجود. الشعراء والادباء والفلاسفة والمفكرون والكتاب والرسامون والموسيقيون والنحاتون يكتشفون المجهول ويتناولون القضايا بادواتهم الخاصة بهم. وكل منهم يوظف اداته الخاصة به في كشف المجهول وتناول القضايا والتحديات القائمة.

والحالة الطبيعية للانسان هي الاندماج في الطبيعة، في الوجود الطبيعي، وسمة الحالة الاجتماعية انها تبعد قليلا او كثيراً عن الحالة الطبيعية. والتثقف القوي بالثقافة الواسعة طريق للكشف عن الشيء الطبيعي وللاندماج في الطبيعة. ويسمو الانسان بالثقافة التي تتشابه فيها العلوم والفنون وتندمج بعضها في بعض، وبذلك يصبح الانسان اقرب الى الطبيعة والمودة اليها والاندماج فيها. وبينما تتباعد الحالة الاجتماعية الانسان لا تعرف الطبيعة القيد. ويتم تحقيق الانسان لذاته حينما تصهر في نفسه العلوم والفنون. وحينما يشعر الانسان بانه حقق ذاته يعود الى الطبيعة.

ونفس المبدع الشاعر قد تتقاسمها زمجرات الطبيعة الغاضبة وائين الموسيقى الآتية من بعيد. وقد تتجاوز في نفس المبدع الشاعر الكبرياء والتواضع، وقد يجد خلاصه في الالم والبهجة. وقد يكون المبدع الاديب صديقاً للبشر كلهم ونائياً عنهم كلهم. وقد يتصوف المبدع الاديب ويدوب في الوقت نفسه حياً.

ولا ينطلق الابداع بالضرورة من الاشياء ذات الانتظام الداخلي، والعملية الابداعية قد تنشأ من الاشياء غير المنتظمة. وما قد تبدو فوضى لفرد قد لا تبدو كذلك لفرد آخر. قد لا ينطلق ابداع المبدع الا من حالة غريبة من الواقع، من شيء ليست له ابعاد واقعية ولا حقيقية، من شيء يبدو انه لا تقوم علاقات بين اجزائه، او تقوم علاقات خاصة بينها، او علاقات ذات نمط معين او غير معين، او شيء تقوم او لا تقوم علاقات بمعيه. قد يهيم المبدع بما يبدو انه لا شيء. قد يكون ما يبدو له فوضى في العالم وفي المحيط مبعثاً لالهامه ولانطلاقه. وانشاء نظام معين للاشياء غير المنتظمة يمكن ان يكون نتيجة من تفاعل المبدع بحسه بالجمال والفكر والخلق مع هذه الاشياء. وتتخذ هذه الاشياء ابعاداً وتتلون الوانا وتشكل اشكالا وتصبح ذات مغزى حينما يضمها المبدع في ترتيبه الخاص به حسب مزاجه ورؤاه وادواته ومعاييره الخاصة به. قد ينطلق المبدع فكراً او شعراً وهو يقف على حافة المجهول المثير الشوق، او على مصب شلالات نياغارا التي تروي قصة الخلود، او على جبال البلقاء التي تشهر معها بالخشوع للخالق العظيم، او على قمة جبل الشيخ المطل على الالامحدود، او على سفوح جبل الجرمق الشامخ بياته رغم اعاصير الشتاء وجشع البشر والذي يتلو عليك قصة الشعوب التي كانت مبعثاً للحنارة.

واذا تفاعل المبدع مع الشيء المنتظم جاءت النتيجة عبارة عن نفثات صدره على ذلك الشيء وعن بصمات روحه عليه، وعن رسم جديد بلون جديد لذلك الشيء. حينما يتفاعل

لذة التقويض في الرواية السياسية الجديدة

خالد زغريت - سوريا

«اختبار الحواس» لعلي عبد الله سعيد نموذجاً

مدخل:

هيمنت حقبة المتغيرات الحضارية الكفنية بمنجزاتها التي فرضت تأثيرها المباشر على العصر على ذهنية المبدع العربي وحاصرته بعنف للخروج من أدوات وطرق تفكيره في بناء التحولات الفنية والكتابية، مما دفعه بقوة إلى ملمس أشكال كتابية جديدة تجسد من هذه الروح وأسمها الرواية التي حازت على وصف أم الأجناس الأدبية، فراحات تجاهد ببناء لمفاهيم النص الروائي المألوف وإبداع كتابية ورواية مستعبدية، فانكشف أمامه سرير من الحمرات الاجتماعية والسياسية التي وجدت فيها ضالتها، فتبها له اكتشاف الاختلاف الروائي فيها وفكرياً، كما انبثق له الأفق الجديد لتجسيده في نسق روائي مغاير، ويمكننا التمثيل



لمثل هذا الطموح في الكتابة البديلة، برواية اختبار الحواس التي رفنت مسودتها ضجة إعلامية متخالفة لكنها تتلاقى في وصفها نموذجاً روائياً جديداً.

النموذج الروائي:

يتصور النموذج الروائي في رواية (اختبار الحواس) على بناء المسلمات السياسية المحرمة في مجمل عناصرها، في بنيتها فنية فكرية جديدة للمفهوم الروائي الذي تجلي في النص الروائي معادلاً كتابياً للواقع السياسي، فكانت الكتابة في جوهرها إعادة صياغة العنف المضاد للعنف السياسي الذي تتخذه الرواية مجالاً لبناء عالمها الروائي عبر لغة قائمة قاسية معادية لتقمعها وقسوتها، مما جعل من اختبار الحواس نصاً ذا طبيعة استعراضية كحكاية مكاشفة للمجدي والماضي، كل ذلك محمول على خطاب سردي طازج وعار، ومنتهك بكل ما يشوبه من قسوة سلطان الإنشاء الفني الخارجي للمسرود الروائي، إنها رواية تعزز السرد المشواغب، وتؤسس لنهج التقويض الكتابي، فتمزق أقمعة النفاق الرمزي وتقتحم بكل عراء قوضوي حواجز المسكوت عنه، فتستبيح المحرم الفكري والفني، وتمارس لذة الانتهاك والاستباحة الحيوية للمفاهيم السياسية في توقيع إنساني يثبت من فاع الطلال الذي يشكل تقنيته الكتابية الخاصة وتتواشج هذه الأوصال في نسج خاص يعجن نص اختبار الحواس نموذجاً الروائي الذي يمكننا استشراف عناصر تكوينه من خلال قراءة آفاق البنية الروائية التالية:

الأفق الزمني:

يتجلى الأفق الزمني في رواية (اختبار الحواس) في شكلين يجسد كل منهما بدءاً استراتيجياً للفعل الروائي وبؤرة الدرامية الفاعلة، يتحدد الشكل الأول في المدى الزمني الذي تطور فيه حركة الأحداث وتمدد على مساحته ويتماثل في الرواية مقتطعاً زمنياً من الزمن الحاضر، أي الوقت الزاهر الذي يأخذ سماته وحديثه من طبيعة أحداثه وخصوصياته التي تشكل صورته التاريخية يوحى الدلالات الحديثة والحركة المجتمعية التي تجسد تاريخها بتجليات صورها ونماذجها:

(وقبل سبع سنوات من الآن كان الدكتور مونس قد نال شهادة الدكتوراه، اختصاص طب عقلي وأمراض جلدية وقلبية من معظم الأكاديميات العالمية بدرجة وسط تحت الوسيط أو فوق الوسيط نال بعدها رتبة ضابط شرف منحه له السيد رئيس مجلس الإدارة بعد موافقة قائد الجيش الأعلى على ذلك غير عابئ بموافقة أريمن وزيراً يشكلون عماد الحكومة الوطنية، كما أن قائد الجيش لم يكتف بمنحه سطر هذه الرتبة الهامة بل أهداه الموئسكل المرسوق منذ ليلة أول ليلتين على الأكثر ص ٤١

تمكس هذه الصور فساد السلطوي الذي يدل على مرحلة زمنية معينة حملت سمات هذه الفساد والتضريب الاجتماعيين، يعالئ هذا الشكل للزمن الشكل الثاني الذي يشير إليه (ابن خلدون) في وصفه لأطوار الطفنيات والفساد السياسي وقد سماه الطور الثالث آخر أطوار الاستبداد حيث (يجيء خلق التآله الذي في طبع البشر مع ما تقتضيه السياسة من انفراد الحاكم لفساد الكل باختلاف الحكم ويتفرد به ما استطاع حتى لا يترك لأحد منهم في الأمر لاقاة ولا جمل ينفرد بذلك المجد بكيفية ويندهمهم عن مساهمته).

هذه الحالة هي التي يتخذ الروائي على عبد الله سعيد إلى بنائها سردياً في نصه الذي يكتب زمن القمع والاستبداد السياسيين في صورة وطن تحول إلى مصحة عقابية حيث تجسد المكان الروائي في اختبار الحواس.

المكان الروائي:

تحمل بنية المكان في اختبار الحواس دلالة مقاومة انتماحه، حيث يمشد المكان عصفه الذاتي الناتج عن احتزاله في مصحة عقابية، توحى بالأصاء والتلاشي والموت، وتهاك جغرافيا وصوريتها الديموغرافية، حيث ينقسم المكان روئياً وينقسم في جدران كقذبة للموت، لا ترد إلا مسمى فظاعة صناعة وطن وإنسان مسموخن، يحققان انصياعاً فظلياً لنظم السلطة المشرقة في تصنع إنسان آلي يستجيب ويثار وفق متطلباتها، لقد صار الوطن مختبراً كيميائياً ميكانيكياً لتدجين كائنه وإعادة إنتاجه بما ينسجم مع روح الاضطهاد المصابي للسلطة (وأنا أدخل مكاناً وأنا أصدا وأهبط فوق المداخل الحجرية رأيت جثثاً شبه معنطة منذ عشرات الأعوام استلقي فوق الأسرة الفرانجية وتصرخ بعناجر ممرقة جثثاً كيلا تقع في المرات أو الكاليدورات الضيقة رأيت جثثاً في عيادات الأطباء وغرف العمليات الخالية من الأوكسجين من كل ما يلزم للعمل الجراحي العاجل أو المؤجل إلى يوم القيامة) يكشف المكان بلاغة قسوة خريطة القهر والتمتة الوجودية التي تقارنهما السلطة السياسية في صناعة كائن ميكانيكي مروض لولا أعمى يشكل بؤرة مبرورة البناء الروائي.

إيقاعات مبرورة الرواية:

تتأسس البنية الدرامية لرواية اختبار الحواس على تشكيل حركة إيقاعية تحمل سيرورة الأحداث، تفتد أوصال البنية الروائية إلى مركزية تتوحد فيها بانسجام الوحدات المتخالفة الإلزامية للمناصر المشكلة للنص

الروائي، وتشكل هذه الإيقاعية في ظلال السرد بتقنية روائية تحتمل إلى مخيلتها الفنية، فتتداخل فيما بينها بمعضلة لا تكشف بسهولة عن حواجز انفصالية في الجسد الكلي للحركة الدرامية المتصادمة في الرواية ويمكننا تقصي ملامح هذه الإيقاعات من خلال حالات الفعل الدرامي الروائي عبر الصورة التالية:

الإيقاع الفنتازي:

تبدا الرواية بتقنية فنتازية تقوم على الوصف المبالغت المدهش المتصل بنسق أسطوري يشهد حالة غرائبية تتجزأ المخيلة بانفتاح ذهني محلق: (تخيلت أن جسده جسد عملاق من أولئك المعالقة الذين تحكي الأساطير عنهم أعاجبها تخيلت أن حجم الواحدة من يديه بحجم ثلاث آحاد ثلاثة مصارعين من الطراز الممتاز أو الجارية بعيرة أدق تخيلت أن حجم صدره بحجم صدر وحيد قرن مقرض تخيلت أن طول قامته يبلغ ٢٥٠ سم). يوقع على عبد الله سعيد هذا الوصف الغرائبي لكأنه بتقنية الصمق الإنشائي الذي يأخذ المتلقي بالدهشة الخاطفة فيسرد بأية توقيفية الموت المعاليه لكأنه المتعلق وطريقة نقله بواسطة شاحنة من الميناء إلى مصحة أخرى من ثم يصف دفته بذات الرشاقة الإيقاعية للسرد خاتماً هذا الإيقاع بصمق إيشائي يتغلج بوضئته الغريبة بدفن المحفة التي لا تلزم مرة أخرى.

الإيقاع الحكائي:

يتشابك الإيقاع الحكائي الإيقاعي الفنتازي في بؤرة بناء الفعل الدرامي في الحركة الروائية، لكنه يتميز في تسجيح السرد بمخزونه الوصفي المحرك للمخيلة رغم برودة سياقه الواقعي، يصور الكاتب لنا في هذا الإيقاع الملامح التكوينية للدكتور موريس فيعبر عن بكتائية يتأبها الإخبار الوافق والفخر الدرامي أوصافه الجسدية (طوله ١٧٤ سم، عرض منكبيه ٥٠ سم، عرض جبينه ٨، ٥ سم، ثمرة قدميه ٨ سم، نسبة الحول في عينيه ٢٥٠٪ وأنه مغروطي طويل، يداه مختصان إثر حادث في مراهقته حصل على الدكتوراه في أكثر من موضوع من أكاديمية عالية ومعتز بآية مناهج شرف من قائد الجيش الأعلى: (فالدكتور صانع القرارات والخراشات الزاهية والمعجزات الخارقة أو الرافهة، إن أراد أن ينظر إلى تحت فما عليه إلا أن ينظر باتجاه الأعلى...) هكذا يتقاطع الإيقاع الفنتازي والحكائي في متن السرد الذي يبري بناء إرادة التصنيع البشري بتقنية فتاجر (نكتا) تدفع السرد إلى فرد مخزونه الساخط، فيقتل بظلال مسخية تحكي المفارقات الهزلية لنمو الأحداث، حيث يتغلب الطبيب على مخاوفه ويستسلم لرغباته وغرائزه التي تجمع في قيادته إلى تأسيس أهائه بالعنف حتى في ممارسة الجنس مع المستخدمة كريستين ذات الوجه الممتلئ بالحموية، فتتمرد روح الاستبداد والقمع في أهائه يتقاطع فنتازي مع ذاكرته التي تترك له دائماً أقوال وأفعال الدكتور موريس عبر لقطات من أحاديثه مع الوفود الأجنبية عن مآثره وأعماله وتقلاته المصيرية من بائع علكة إلى إسكافو إلى تاجر خضار فتاجر (نكتا) فسائق تكسي فعامل في مسلخ حكومي وملحمة خاصة وقد طارت أخباره وخبرته العتيدة إلى القيادة العامة فأكولو إليه هذا المنصب: (أي مولاي المفدى، لندى إبداعات طبية علاجية في هذا المجال أو ذلك وتوقع حدود المعرفة أو الخيال أو التصور أو التخيل). إيقاع السردى مشرع دائماً على المتن السياسي المفرق بالعنف والتدمير:

(للدكتور طريقتة أو نظريته الخاصة في علاج كل من المخ والمخبرج والبصلة السياسية التي اعتاد الدكتور ومن باب الدعاية أن يلقيها باليسلة السياسية... كان كمبيوتر رأسه يرمج الزمن الكافي أو اللازم لتخليص أفراد الشعب قاهية من بصلاته المعالقة الفارغة التي لا تجلب لك ولهم إلا وبع الدماغ أي مولاي المفدى من الأفضل للضبط أن يكون قطعياً من المجانين القرحين اللامبالين من أن يكون قطعياً من

التوسر السياسيين المعقدين المبتلين بالخرف والكآبة والتخريب).

الإيقاع الصدامي:

تتراجح مسيرته الأحداث وفق التوتر الدرامي لتشابك إيقاعاً صدامياً مركباً يحقق قطبه الأول صورة العنف السياسي لمصادمة الإنسان والوجود، أما الثاني فيتأسس على ردة فعل مباشر إزاء العنف السياسي فيصامد برواياته هذا العنف وتمثل هذه الإيقاعات حركة النهايات التراجيدية للأحداث والأفعال، فيصور الكاتب عبر جزءاً من اعترافات مساعد الدكتور للبلبل عن كيفية سلق أمه المريضة واعترافات الدكتور موريس لسانعده عن علاقة أم الدكتور الجنسية مع خاله الأكبر وفجأة يتوتر الإيقاع الصدام من صدام الذاكرة التي تفسر عقد العنف عند أربابه إلى الحاضر حيث يدخل الدكتور ليمسكه مع كريستين ملتصبا بالجرم المشهود فتشجر بركانية العنف عبر الألف المتدعج المتدبب البشري من الضرب بالمطارق الساحقة إلى السرير المني بالمامبر الحادة، وتترافق أفعال التمدبب -المتسندة بوحشية مصاصمة بقصوة لتاريخ العنف- بتدافع حضور مسحات جاحرة في الذاكرة حيث يتذكر النايح وحشية السفاح الغرامي للدكتور مع زوجة أخيه وابنته التي حملت منه لكنه أجهضها بمساعدة أمها في الحقل وهي تقيم الآن في المصحة للعطالة بتصببها من الميراث، يكتشف هذا الإيقاع في دلالاته أنوار أسئلة متوتلة من معيارية الحساب والأخلاق السياسية، لقد بدأ الدكتور علاجاً مسرعاً روائياً بتراجيديا غامبة، وهو عبارة عن كمادات قطنية ملوثة بشوك الصبار ومبللة بالكحول يثبثها على الأعضاء التماسية للبلبل وكريستين فيقيدهما إلى الخلف مما أتاح لهما بالانتصاف من نافذة المكتب، عنئذ يقرر الدكتور أن يتعمش بمساعدته مع اللويسكي الأمريكي لأنه يريد أن يصاب مرضه بالجنون فقط وليس بالانتصاف، بهذه الفجائية المصادمة تقفل الرواية إيقاعها المصروف بالمفاح الأخلاقي للعنف السياسي القمطي: (ثم أخذ يرين الجرس الخاص بكتائب الحراس والإنزال المظلي ولم يكن يصعصر حين وجده بياض كاسماً من مرمر أو زمرل كان يتلو راجيديا كلاماً مفاد: أن أيها الحراس الملاعين الأوفياء أطبخوا لي مساعدتي قابوه حتى يصمر مع الثوم والبصل والتبيل الفرنسي الأبيض سائله مساء اليوم مع أفضل ويسكي أمريكي لأنه اكتشف علاجاً سيئ الطعم يقود إلى الانتعاش المصاعبي لا إلى الجنون فقط).

بلاغة النص السياسي:

تشبك هذه الإيقاعات في تسجيح فني تتداخل وحداته المعالقية والفكرية والفنية في اتحاد عضوي يخلق نصاً روائياً ممتازاً بتوجه السياسي المصامد، ويعبر موريس مزاجاً بنية روائية للقمع السياسي، متخذاً أداء العنف أهناً كتابياً جديداً يقوم على الملكة الإبداعية للمصموم المهدور والمسرسي السياسي، وهكذا يتولد النص الروائي من الاكتشاف الحر للعنصرية الروائية المخدرة في منحيات القمع السياسي فيفارق هذا النص في تجليات الرواية النصوص السياسية السائدة المرتبطة إلى التوصيف الواقعي لصور الاضطهاد السياسي وعلاق فكر السلطة والممارسة التي تخلق اضطهادها الموازي حيث لا تضرع عن كونها ترتدي قميص السلطة بالمقلوب. إن رواية اختبار الحراس تعيد خلق البهائم الروائي التي تخلق اضطهادها الموازي حيث لا تضرع عن كونها تصدر عنه ذاكرة الواقع السياسي وهو لا يبنى خطاباً روائياً على الهجاء السياسي أو السرد التقديري الواقعي التقليديين لأنه ينش في صمق العقليّة السلطوية التي تعيش صعباً مرضياً معقداً، إذ لم يعد يكتفي بالسلطوي بالقتل بل يراعي يعيش نشوته في بناء مجتمع المجانين الذي يتلذذ في إقامته مع صورة حيلة سمر للاضطهاد لتتبع رغباته المنعقدة وتلك هي مآثره اختبار الحراس التي تخبر حواسنا في إدراك فضاء هذه الفجعية الوجودية التي نركز إليها.

شهر رمضان ادى الى انحسار العروض التشكيلية والجمهور

محمد العامري

بدأت العروض التشكيلية في شهر رمضان المبارك أكثر استرخاءً وانحساراً حيث ابتعدت المؤسسات الثقافية عن تنظيم الانشطة نظراً لانشغال الجمهور بالامور المنزلية باستثناء غاليري جدران ومؤسسة خالد شومان، أما باقي صالات العرض التي بلغ عددها أكثر من ١٥ غاليري فقد اكتفت بعرض مقتنياتها من لوحات ومنحوتات وغالباً ما تكون تلك الاعمال قد سبق عرضها في مناسبات مختلفة. ويبدو لي ان الكسل الثقافي قد اقترن بشهر رمضان شهر الانجازات العظيمة في العصر الاسلامي كما لو اننا دخلنا في دوامة الاستهلاك المفتوح على مصراعيه. استهلاك المواد الغذائية وصولاً الى المبالغة في التحضير لايام العيد. كان الثقافة غير معنية بكسر روتين الكسل ومسبباته الاجتماعية بل ذهبت بعض المؤسسات الى تحويل الانشطة الثقافية الى أنشطة ترويحية اشبه ببرنامج تليفزيوني الهدف منه تسليية المشاهد، وهذا مؤشر واضح على ضعف فاعلية الحراك الثقافي في مؤسساتنا العربية الثقافية إضافة لعدم اخلاص المصنف ذاته للمسألة الثقافية وقضاياها. وفي هذا الحصاد سنقدم مساحة سريعة عن النشطة شهري ايلول وتشرين اول.

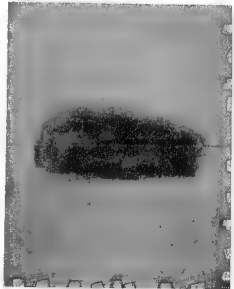
مؤسسة خالد شومان (دائرة الفنون)

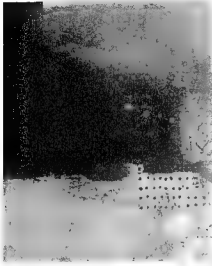
في ممرض استذكاري قدمت مؤسسة خالد شومان معرضاً بعنوان (تحية الى شاكر حسن آل سميذ واسماعيل فتاح الترك ونهى الراضي) شارك فيه كل من الفنانين سهى شومان وسامر الطباع وخازم الزعبي ومحمود طه وعزيز عمورة ورافع الناصري ومحمود العبيدي وسالم الدباغ وسامر اسامة وكريم رسن وابراهيم رشيد وعلي طالب وتديم كوفي وهيمت محمد علي ومها مصطفى وحليم مهدي. هذا المعرض اشتمل ايضاً على مجموعة من اعمال الزاحلين آل سميذ والترك والراضي، ليشكل مشهيدة متنوعة وذات مستوى عال مما اعطى المعرض زخماً وعمقا فاعلياً.

وجاء احتفاء الدارة بهؤلاء الفنانين يؤسس لخطاب هادئ وعميق في الوفاء لهذه التجارب. وقد دأبت مؤسسة خالد شومان على الاحتفاء بالتجارب العربية المهمة وتقديمها لجمهور الفن وهذا التوجه استطاع ان يحفز تقليداً ايجابياً في الساحات المحلية والعربية والعالمية، فاحتفاء الدارة بالمبدعين والابداع لم يكن جديداً عليها فقد بدأ في عام ١٩٩٠ لتواصل اللقاء والحوار الجاد في سبيل اثارة الاسئلة الجمالية العميقة على الصمعيدين. التطويري واقامة المعارض. من هنا لا بد من التذكير بأن دائرة الفنون قد ساهمت في تقديم ونشر تجارب هؤلاء الفنانين منذ تاسيسها وما زالت هذه المؤسسة تقدم ويشكل متواصل متطلبات نشر الثقافة بشقيها البصري والادبي.

غاليري الاورفلي

استضاف غاليري الاورفلي المعرض الشخصي للفنانة اللبنانية ريتا النفل التي تعرض اعمالها لأول مرة في الاردن حيث قدمت

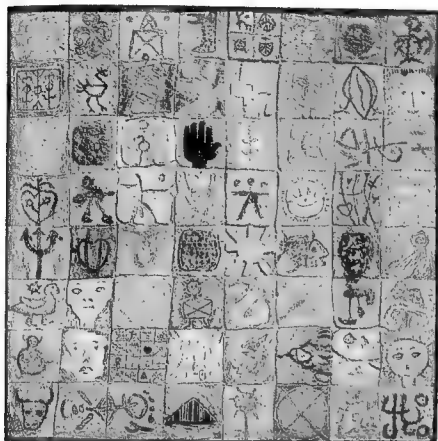




تجربة تعبيرية ملفقة من حيث معالجة موضوعاتها الفنية التي ارتكزت على البحث في طاقة الطبيعة التعبيرية الى جانب قدرتها في توظيف الألوان الصريحة التي أسهمت في اعطاء عملها الفني عمقا بصريا فاعلا. وتعتبر الفنانة النخل من الجيل الفني اللبناني الشاب الذي استطاع أن يجد مساحة مهمة في المروض اللبنانية والعربية، وقد سبق لها أن حازت على جائزة فنية في مهرجان المحبة. وكذلك استضافت الاورطي مجموعة من التجارب الفنية الاردنية عبر معرض جماعي جاء بعنوان لقاءات شارك فيه كل من الفنانين ياسر الدويك وعبد الرؤوف شمعون وغسان أبو لبن ومحمد العامري وحكيم جماعين وجهاد العامري وهيلدا الحيازي ومحمود طه ويوسف بداوي ومحمد أبو عزيز. وهذا المعرض الذي قدم شريحة مهمة من الفن التشكيلي الاردني والذي ضم معظم الاجيال الفنية مؤشر واضح على تطور اللوحة الاردنية التي استطاعت أن تقدم نفسها كفن جمالي بعيدا عن الثثرة والتي لا تقل أهمية بتقنياتها ومستواها عن التجارب العربية المعروضة في الاردن بل تجاوزتها في كثير من الحالات.

شاليري & جدران

قدم الفنان المراقبي رافع الناصري تجربة جديدة بعنوان " تجريد شمري " عرض فيها قراءة بصرية لمجموعة من القصائد الشعرية. وقد عرف الناصري بمثل هذه التجارب حيث سبق له وأن قدم تجربة في نفس الجاليري حول تجربة الشاعر أبي الطيب المتنبي. في هذه التجربة " تجريد شمري " يعود الناصري لينتصر لعمله الفني كقيمة فنية تتوازي مع النصوص الشعرية التي تناولها والمتأمل في المعرض يدرك بشكل جلي ان الناصري يقوم بأسماءات بصرية على الاشعار في محاولة منه لسبر تمييزية القصيدة التي تتوافق مع نمته البصري. وعلى صعيد آخر نجد أن أعماله ما زالت تحافظ على نكهتها الخاصة القادمة من الفضاء الجرافيكي الذي اخترعه. حيث نجد ذلك في طبيعة بناء عمله التصويري المركّز على المربع وفضائاته التعبيرية.



ومسولا الى توظيفه للحروفية داخل المزاج التجريدي الذي عرف من خلاله.

وكذلك استضاف الغالييري معرضاً شخصياً للفنان الاردني نبيل شحادة، وقد عرف شحادة بلوحته القائمة على تنظيم الحالة التعبيرية ويمتاز من الفنانين المروفين في العالم العربي والفرب حيث عرضت اعماله في اكثر من دولة غربية واقتت اعماله كبريات المتاحف في المالمين العربي والفربي وقد استطاع شحادة ان يؤسس لنفسه اسلوباً متميزاً تأثر فيه مجموعة من الفنانين الاردنيين والعربي.

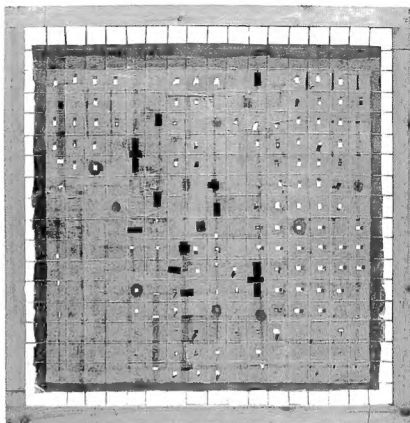
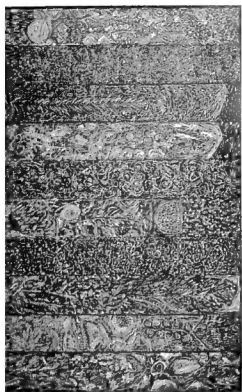
غالييري المركز الثقافي الملكي

قدم الفنان الاردني الشاب غسان ختاتنة تجربة فنية ملفتة مظهرها تطوره الفني الواضح حيث سبق له وأن قدم تجارب سابقة في ذات الجاليري. ويعتبر الختاتنة من الفنانين الشباب الجادين في البحث عن فضاء خاص في لوحته الفنية. حيث تخلق في هذه التجربة عن التضاميل. ذاهبا الى تكثيف العمل الفني عبر لغة تجريدية تعبيرية راقية من الممكن أن تقدم نفسها بصورة ملفتة مستقبلاً، لأن الختاتنة قد وضع قدمه على بداية السلم الصحيح في مجال الرسم فكان همه في هذه التجربة هو الإخلاص لفكرة العمل الفني بعيداً عن التورط في الموضوع.

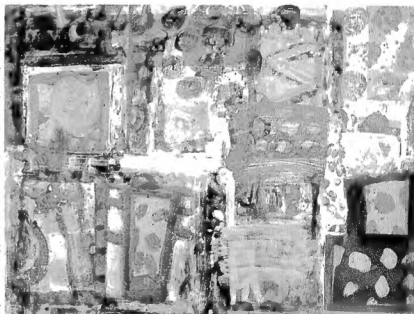
معرض الهيئة التدريسية في كلية الفنون والتصميم - الجامعة الأردنية

نظمت كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية معرضاً للهيئة





التدريسية في الكلية الذي يعتبر المعرض الاول الذي يضم كل من الفنانين الاميرة وجدان علي وعزيز غنوة وياسر دويك وكرام النمرى ومهنا البرة وحكيم جماعين وحازم الزعبي وخالد خريس ولن الكن وسينرجي سكوف المعرض الذي افتتحته جلالة الملكة رانيا العبدالله يشكل اساسا قويا لتثقيف طلبة الجامعة بمفهوم الفن وقضاياها الجمالية وكذلك يحفز الهیئة التدريسية على التواصل مع طلبة الجامعة عبر اثارة الحوار الجمالي داخل حرم الجامعة. اشتمل المعرض على أعمال في عدة مجالات مثل



الجرافيك والرسم والنحت والخزف. وهو فرصة مهمة لتعريف المجتمع الجامعي بأنماط الفنون الجميلة وصنوفها. ونتمنى أن يشكل هذا المعرض تقليدا سنويا في الجامعة الاردنية حتى يسهم في بناء مجتمع جامعي يحمل في أفكاره وثقافته تربية جمالية صحيحة. واعتقد أن وجود كلية الفنون والتصميم داخل الجامعة الاردنية سيسهم بشكل فاعل في التعرف بالفن الاردني والعربي والعالمي عبر الترانسة والمعارض والحوار. الشيء الايجابي في هذه الكلية هي اعتمادها على كوادر وكفاءات اردنية ذات خبرات طويلة ستعكس ايجابا على الطلبة ومستوياتهم الفنية.

الشاعر العربي وغواية السرد

إذا كان الشعر هو زينة النطق الأداعي، وشاهد القطاف الخاص بالدهشة الأداعية الخالصة، فإن النثر أو السرد هو الاب المطيع والمليبي الدائم لمطموحات شقاوات الشاعر، وهو الأكثر احتمالاً لتداعيات البوصلة الأداعية في مفاصل تاريخية، ظل الشعر يعجز عن استيعاب حيثيات حدوثها.

وقد أكد التاريخ العربي في تفاصيل دقيقة ومتعرجة لحادثة الشعر بان الشعر العربي الذي حمل عنوان "ديوان العرب" بامتياز، حين خرج من عباءة الشعر الجاهلي، وهرس براسته ويدويته الفطرية، منجذباً نحو الخطوة الأولى باتجاه بلاط الخليفة والسلطان، مدحاً أو هجاً، ليحتك بلبونة أجساد الجوّاري وملمس الدراهم، فإنه قد بدأ بأخذ الشعر نحو تخوم متفعية لا تتفق أصلاً مع الجنون الفطري لوادي عبقّر الشعري، ولا مع مسه الجميل والمدهش حد الارتعاش.

والتاريخ العربي يذكر كيف ظل السرد العربي يحفظ ماء وجهه في حمايته للشعر، وفي قبوله لأقصاء السارد، وتحييد فعله الحضاري في أعمال انتجها الجاحظ، وتطوّرات نقدية أسس لها عبدالقادر الجرجاني، وحكايات ابن المقفع في كلية ودمنة، لا بل في أعمال أكثر سحرية ودهشة مثل "ألف ليلة وليلة"، والتي أسست لاحقاً للبذرة الأولى لسعر السرد الغربي وتآلق انتاجه الروائي والحكاثي.

والغريب أن الشاعر العربي المتماثل عبر أكثر من تاريخ عربي، وعبر أكثر من قرن، ظلّ يعيش بمعاوية الحفيد الذي يكتسي لحمه من لحم الجد الذي كان وزيراً للاعلام في القبيلة العربية، والذي كان الناطق الرسمي للقبيلة، وربما هارسها المغوار الذي يدفع حياته مقابل قصيدة كان قالها.

الشاعر الحفيد هذا تقمص شخصية الجد الحقيقي للشعر، واخذ يتكاثر في غير عاصمة عربية، وصار المنبر بالنسبة له حالة من الشغف والهيمن، الى درجة الترحم الدائم لاعتلاء منصة المنبر ونطق الشعر.

والشاعر الحفيد هذا جعل الشاعر يوسف عبدالعزيز يقول في مقالة كتبها في صحيفة الراي الاردنية عام ١٩٩٤ "يا لله لكم هو مضجر هذا النثر وليلد، فيما روح الشاعر نزقة، وعيناه متممتان من قسوة التأمل".

والشاعر الحفيد هذا، ربما يكون هو المسؤول الأول عن غواية جذب العديد من المصابين بوهم الكتابة وحادثتها نحو منطقة الشعر، الى الدرجة التي صار من الممكن فيها اقامة اسميات شعرية متتالية لأكثر من سبعين شاعراً في مهرجان تم ضبط ايامه.

والشاعر الحفيد هذا هو الذي قسم مناطق الكتابة والأبداع الى مناطق ذات صبغة رتائية، الى الدرجة التي صاح بي أحدهم مرة: اصمت أنت مجرد قاص، أنت سارد وأنا شاعر! بمعنى أن الشعر هو فعل الكتابة الوحيد، وأن السرد محض هراء. لكن الغريب أننا نلاحظ في السنوات العشر الاخيرة، بأن شمة غواية يمارسها السرد على الشعراء، وأن رغبة خافتة تشبه التسلل عند أكثر من شاعر في الذهاب نحو منطقة السرد.

فالقاري للعديد من الكتابات الشعرية خاصة في مجال قصيدة النثر يلحظ أنها تعتمد في بناء قصائدها على سرد الحكاية الحيائية العادية بأسلوب المفردة المتضخمة بالشعر، بمعنى أنها صارت تبعد عن روح الشعر وتتهج نهج شعرنة السرد، وصار يمكن أن نأخذ العديد من القصائد النثرية من ترتيبها الطولي الى وضعها السرد الاقضي في الكتابة لكي نتأكد أنها قصيدة سرديّة بامتياز.

وإذا ذهبنا الى توصيف هذا النهج بأكثر من ذلك، ربما نكون أكثر قسوة في الوضوح حين نقول: بأن العديد من كتاب قصيدة النثر بدأوا تحت سطوة أنجذابهم الى غواية السرد، يكتبون في قصائدهم ما يشبه القصة القصيرة جداً، بمعنى أن القصيدة عندهم بدأت تتدرج في سرد الحادثة كما يحدث في القصة تماماً، مع فارق "الكاتب" الشعري!

من جانب آخر بدأنا نلاحظ أن شعراء بدأوا تحت سطوة غواية السرد بالعمل على كتابة سيرهم الذاتية، لا بل كتابة حياتهم المعيشة المتعامل مع جانب سردي هو ادب الرحلات.

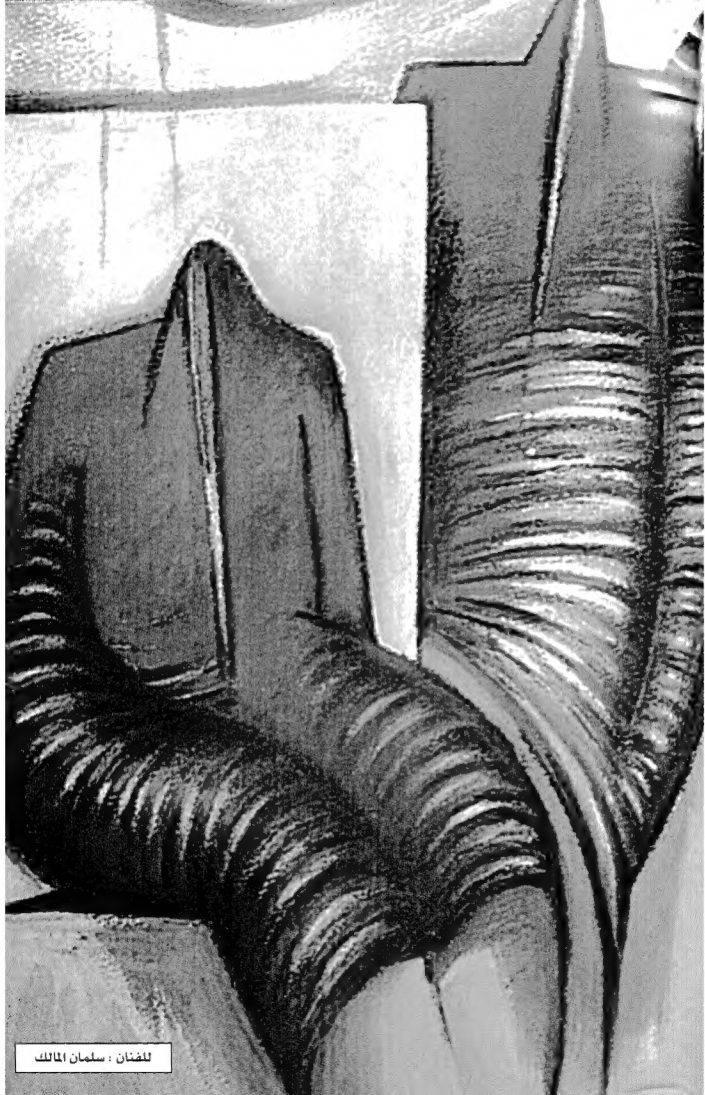
لكن ما يجهل فعل العديد من الشعراء العرب بأن غواية السرد هذه هي أزمة يعاني منها الشعر العربي ذاته.

وإلى ملامح هذه الأزمة هو العادفة السياسية العربية وخساراتها الفادحة، التي أخذت تؤسس لشعادي أكثر من عاصمة عربية وأكثر من مكان عربي، حيث حادثة الانفجار أكبر من حادثة الشعر المقترح على الناجين من هذا الانفجار، لا بل أكبر من مساحة تخيل الشاعر للمأساة المتوقفة.

وثاني ملامح هذه الأزمة هو الثقافة البصرية التي تسوقها الثورة المعلوماتية في كل بيت، ولعل مصطلح "تلفزيون الواقع" الذي بدأ يستشري في الفضائيات هو أعنى ملامح الأزمة التي يعاني منها الشعر، والتي تجعل صانع المشهد يقول للشاعر هذا المشهد الذي هو أشد غرابية من الخيال هو من صناعة الواقع، فاي تخيل سوف تجيء به قصيدتك.

على الشاعر العربي الحفيد، أن يكف عن غواية السرد التي طالما تقزز منها تاريخها، وأن يبدأ بقدر تجريته الشعرية من هذا المعدن الفولاذي الصلب الذي يلفك حياتنا وحياته.

خليل قنديل





BASSAM NASR
2004